المكتبة الثقافية
العدد ٢٨٦

الرقص الشعبى فى مصر

تأليف : سعد الخادم

المكتبة الثقافية
جامعة حرة
٢٨٦

الرقص الشعبي في مصر

تأليف : سعد الخادم



١٩٧٢

تقـــديم

يعتبر الرقص الشعبى من الموضوعات التى تغرى الكثيرين بالادلاء بآراء قاطعة فيها ٠ فما من مدفوع بحماســـته الا أفتى فى شرح رقصـــة شعبية شهدها ، أو لمحها فى أثنـــاء تجوله فى الريف ٠ وسرعان ما تتحول الرقصات الشعبية الى ما يقال عن تصنيفات الرقصات الشعبية حتى نعجب لكثرة ما ينسب منها إلى طقوس الزفاف فى الريف ، ولكثرة مدارس الرقص الشعبى التى تختلق ، ومذاهبهـــــا التى تصطنع ، كما نعجب لكثرة المتهافتين على الادلاء بمعلومات « ضافين » عن أصولها وقواعدها ٠

وحيال هذا التزاحم فى التظاهر بالمعرفة ، والخيـــال الخصب فى استحداث صفات لرقصات تنسب الى النواحى الشعبية ، نتبين أن خطى الرقصات المبتكرة ، أو المنسوبة ـ على غير حق ـ الى الفنون الشعبية ، تتقارب الى حـــد بعيد ، برغم كثرة أسمائها واسهاب المتحدثين فى شرح بحورها ٠

وتلك الروايات ـ فى جملتها ـ تفتقر الى وصل حاضر الرقصات الشعبية بماضيها القديم، اذ لاتكاد تقف الحماسة عند حدود التخيل فيما يمكن أن تؤول اليه هذه الرقصة ، أو ذلك المشهد ، دون التفكير فى الاطلاع على مصادر مثل هذه الرقصات فى الحضارات القديمة التى توالت على هذا البلد ، وهذا أمر يقتضى البحث والتنقيب والدراسة ، وقراءة المزيد عن العادات والتقاليد القديمة ، والطقوس الدينية التى قامت عليها العبادات السحيقة ، وما اقترن بها من ضروب الرقصات الشعبية التى كانت تقام لتدعيم وتوطيد مفاهيم تلك العبادات عند الشعبيين •

كما يحتاج هذا الأمر الى التضلع فى مفاهيم الرقص، والدراية بأزياء العصور التاريخية المختلفة، فضلا على النظم الاقتصادية التى كانت تشكل حياة الراقصين والراقصات فى الأزمنة القديمة ، والطرائق التى قام عليها تعليمهم ، ثم أنواع الخطى التى كانوا يتقيدون بأدائها ، والمرانة على حذقها ، وما الى ذلك من مناهج للنقابات التى كانت تضم أرباب الرقص •

ويتضح للمرء ، عند النظر فى مثل هذه المجالات العلمية الجادة ، أن المتحمسين للرقص بفطرتهم قلما يتوافر لديهم الوقت لبحث هذه الجوانب ، بل ان الفرد منهم ليندهش عند تنبيهه الى أهميتها وضرورتها لمقابلة أى تسجيل أو تطوير أو شرح كما هو قائم حاليا من رقصات شعبية قد زيفت حماسة الكثيرين منا حقيقتها وتفسيرها

والنظر اليها كجزء ثمين من تراثنا الفني ، اذ يكاد كل من يزعم أن له معرفة بمدارس الرقص الشـــعبى ينتهى الى الجزم بأن جميع مناسبات الرقص الشعبى أفراح ! وبهذه الكيفية تظل الرقصات الشــــعبية معزولة عن ماضيهـــا التاريخى ، مفصومة عن تراثها ، متخبطة ومنساقة تبعـا لخيالات وأوهام ، فى حين أن التصنيف العلمى للرقصات القديمة المسجلة فى الآثار يتحول من تصنيف وتفهـــم حركات الرقص ، الي تصنيف الحفائر ، وتحقيق تواريخها ومناطق العثور عليها ، وتظهر فى هذا بيانات مستفيضة للأثريين ولعلماء الأجناس والاجتماع والتاريخ ٠

والرقص فى عمومه ، والشعبى منه على وجه الخصوص يحتاج الى النظر فى حلقات التاريخ وأحقابه على أنها متداخلة، حتى تلك التى تتداخل عهودها بالعهود الحديثة ولا يكترث بحصرها المنقبون ٠

ولا يحاول هذا البحث حصر ضروب الرقص الشعبى فى جميع الحضارات التى توالت على مصر ، وتصنيفهـــا تصنيفا علميا ، ولا يقصد من جهة أخرى حصر الرقصـات الشعبية كافة بين أقاصى الصعيد ونوائى قرى الوجـــه البحرى ، حصرا وافيا ، بحيث لا يدع المجال لقائل يقول : شهدت رقصة لم يرد ذكرها فى هـــذا الحصر ، وحضرت مناسبة تقام فيها رقصات لم تنوه عنها هذه الدراسة ! فمثل هذه التحقيقات تتعدى اطار هذه الدراسة التى لا تهدف الا الى عرض عدد يسير من الرقصات التى أمكن استنباطهامن

مراجعة جوانب متعددة من آثارنا وفنوننا القديمة ، كالفنون الفرعونية ، والفنون التى أنجـــزت فى الفترة اليونانية الرومانية، ثم آثار العهد القبطى، كالأقمشة الصوفية المنسوجة التى صورت عليها مناظر للرقص، والنقوش التى حفرت خلال العهد نفسه على الخشب أو السن والعظم، ومثلث هى الأخرى رقصات شعبية ، ثم قورنت هذه وتلك بما صور فى العهود الاسلامية كالعصر الفاطمى الذى اســـتمر فى مصر ما بين القرنين: العاشر والثانى عشر الميلاديين، من نقوش حفرت على أفاريز الخشب ، أو نقشت على آنية القيشانى والخزف ، او طعمت بطريقة التكفيت على آنية نحاسية ، وصورت فيما صورته رقصة شعبية كانت دارجة وقتذاك ٠

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مقارنة ما تقدم من رقصات متعددة الأوجه بما ورد من شرح ووصف لرقصات قديمة ورد ذكرها فى قصصنا الشعبى العربى ، أو فى بعض المراجع العربية القديمة ٠

وان كان قد تعذر ــ فى هــذه اللمحة السريعة التى تحددت بها هذه الدراسة ــ الاهتداء الى كافة ما كان قائما فى كل عهد من عهود الحضارة العربية من رقصات شعبية والوقوف على نماذج من صورها ؛ كالتى كانت تنقش فى الحمامات وقصور الحكام ، فقد أمكن الاستعاضة عنها ببعض نماذج قليلة ، منها ما صور فى مراجع مثل ألف ليلة وليلة ومنها ما صور فى عهود متأخرة كالقــرن الثــامن عشر أو

التاسع عشر ، فى عدد غير يسير من المؤلفات الأجنبيـــة التى نشرت وقتذاك •

ويتسنى ــ فى غير مجالات المراجع الأوربية ــ الاهتداء الى نماذج قيمة وفريدة لرقصات قديمة سجلت فى انتاج بعض الحرف والصناعات كأدوات الزينـة ، والرياش ، وزخارف بعض الأثاث ، بل حتى فى لعب الأطفال ، وفى الدمى المتحركة ، ثم العرائس الفخارية والعرائس المصنوعة من الحلوى ، وأختام الكعك والقرابين والمناقش وبصـمات الأقمشة •

وقد اعتمدت هذه الدراسة على بعض هذه المصادر فى وصل بعض الرقصات الشعبية القديمة بما كان يناظرها فى عهود أعقبتها • وقد تستمر بعض الرقصات ــ من خلال هذه المقارنات ــ الى بداية القرن الحالى ، أو الى عهدنا هـذا ، ومنها ما تنقطع صـلته بالحديث من الرقصـات انقطاعا كليا •

ومن عجيب المصـادفة أن فى الأمثـلة القليلة التى حصرها هذا البحث أمكن الاهتداء فى بعض الأحيان الىحلقات اضافية ومتعاقبة تبين عدد الخطوات التى كانت تقـوم عليها بعض الرقصات القديمة ، مما يزيد من احتمال اهتداء المنقبين فى هذا المجال الى معلومات ونماذج موفورة مستقبلا •

فهذا البحث لا يزعم كشـف النقاب عن رقصـات لم تكن معلومة ، وانما يتحدد بعرض الرقصات الشـعبية التى جاءت فى صورة أو فى أخرى فى الآثار ، أو فى الفنون

الشعبية الحالية ، مما له صورة لا تدع مجالا للتخمين فى ماهياتها • وهذا البحث ليس وصفا وتحليلا للرقصات وانما تقف حدوده عند شرح النماذج المسجلة التى أمكن حصرها ، فى مجال النسج أو الرسم أو الحفر ، وغير ذلك من صناعات وحرف •

وقد يتفق القارىء معنا فى طريقة ترتيبنا لخطوات كل رقصة وقد يختلف فى جعل بعض الحركات تسبق غيرها ، لكنه يجد فى نهاية المطاف أن الجوهر الذى لا جدال فيه هو اتساق هذه الرقصات الشعبية بعضها ببعض ، وتداخلها بين العصور ، وخدمتها تارة أغراضا دينية أو وثنية ، وتارة أخرى أغراضا اجتماعية غفل فيها الراقصون أنفسهم عن مصادر رقصاتهم ، فباتت تخدم جوانب ترفيهية ، لا تلبث أن تتحول الى أطوار أخرى تتحقق فيها جوانب وأغراضا تناسب الظروف الاجتماعية التى استحدثت •

وربما يستسيغ القارىء ــ من خلال تنقيبه بين القديم من الآثار والحديث من التحف ــ تفسيرات هذه الرقصات القليلة التى تحدد بها هذا البحث ، وقد يستسيغ من خلال شرح خطى الرقصات الشعبية القديمة ألوانا من الفنون التشكيلية الشعبية ، فينعم النظر فى دقة الصنع وبراعة الأيدى التى أنتجت هذه القطعة القديمة أو تلك ، فما كان قبل ذلك يبدو أصم جامدا ، أو مجرد حليات لا دلالة تاريخية أو واقعية لها •

ان الفنون والحرف القديمة سجلات أمينة دونت فيها معلومات تعكس وقائع وعادات وتقاليد بل أصـــول بعض الفنون ، كالرقص مثلا ، ولذلك وجب ألا يستهان بها وبالمعلومات التى يكشف عنها الباحثون والدارسون.

الرقص الشعبى ومصادره

الرقص الشعبى من الفنون التى يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة ومقارنتها بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى . ذلك لأنها ظلت فترة طويلة من الزمن تتخذ وسيلة لاثارة الحواس واستهواء الشهوات . وكان هذا الشعور وليد فترات من الزمن تدهور فيها هذا الفن الذى نشأ عن شعور دينى عميق ، واتخذ شكل الطقوس والمراسيم التى تقام فى المعابد القديمة ، فيبعث ايقاعها وتنوع حركاتها الرهبة والخشوع فى نفوس الناس ـ وهذا نراه مصورا على جدران المعابد والمقابر الفرعونية القديمة فى الأقصر وبنى حسن وسقارة ونشاهد فيها الرقصات التى تتقدم المواكب الدينية والرقصات ذات الطابع الجنائزى التى تتقدم مواكب الدفن .

واننا نرى فى الآثار القبطية أقمشة صوفية يرجع تاريخها الى القرون الأولى الميلادية وعليها صور لألوان متنوعة من الرقصات القديمة التى كانت تشترك فيها الصبية والنساء ، فتمثل فى حركاتها فنونا من الرقص

الشديد الشبه بالرقص اليونانى القديم .

ثم يأتى بعد هذا العهـــد الاسلامى حيث نشـــاهد نماذج للرقص ممثلة على بعض حليات وزخارف ، أغلبها من العصر الفاطمى . ويمكن أن نستنتج منها على الرغم من قلتها أن فن الرقص فى تلك الفترة كان أسلوبا يتميز بالاحتشام أكثر من ذى قبل ، مع فقدان الطابع الدينى الذى كان يدعمة .

ومع أن الرقص قام ليبعث الفرحة فى مجالس الأنس الا أنه كان فى معظمه يتجنب الابتذال وتعرية أجســـام الراقصات أو الراقصين ، كما كان الحال فى العهـــود السابقة .

وبعد هذا العصر تتعذر متابعة الأطوار التى مر بهـــا الرقص الشعبى ، فاذا استثنينا التنويه الوجيز عنهـــا فى الكتب العربية فانا نكاد لا نجد فى الرسوم والآثار ما يصور طريقـــة أداء هـــذا الفن ، فقـــد اختفى أثـــر الرقص فى المراجع بضعة قرون ، ليظهر مرة أخـــرى فى مراجـــع القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر ، ولا سيما فى رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر فى تلك الفترة التى نعثر فيها على أمثلة كثيرة لأساليب الرقص وللمشتغلات به ، وتفاصيل عن ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطـــرق الأداء وأنواع الحركات .

ويبدو أن هذا اللون من الفنون أخذ يتدهور تدريجيا فى القرون الأخـــيرة ، حتى أن الكثير ممـــا كتب عنه فى

القرن الماضى يصوره بعيدا عن الذوق السليم ، قريبـــا من الابتذال . ومن بين ذلك بحث كتب فى منتصف القرن الماضى ، وهو يصور مدى هبوط هذا الفن وتدهوره ، مما يعيننا على محاولة تفهم أسبابه وتحليل الأزمـــات التى اعترضته فى دراسة مقتضبة نقدمها فيما يلى :

*** الرقص المصرى (١) :**

« لا وجه من وجوه الشبه بين رقص الشرقيين ورقص الغربيين ، اذا نظرنا الى الرقص بوجه عام كاحدى وسائل الابتهـــــاج والسرور بين طائفتين من الجنسين : اللطيف والخشن ، ولكن من المحـــال فى الشرق أن تراقص امرأة رجلا . والرقص فى أوروبا رياضة عملية تتلخص فى أداء أشواط من الحركات موقعة ايقاعا متناســـقا ، وتحريك الساقين تحريكا يراعى فيه الاقتران والتوفيق على وجـــه الدقة والضبط . أما فى مصر فما هو الا تتــابع أوضـــاع وتعاقب حركات ، يلتوى الجسم فيها تارة وينعطف أخرى. يرمى بذلك الى غرض واحد هو استثارة كوامن الشـــوق نحو الملاذ الشهوية .

والمفهوم أن الرقص المصرى وجد بنوعه وشـــكله منذ العصور الموغلة فى القـــدم ، فقد رأيت فى النقـــوش الهيروغليفية بمعابد طيبة والقرنة وغيرهما مناظر مما يقع

---

(١) كلوت (أ ـ ب) : « لمحة عامة الى مصر » مطبعة أبى الهول ، سنة ١٨٤٠ .

داخل البيوت كمناظر الراقصات فى ثياب كالتى يلبسنها الآن ، وفى أوضـــاع وحركات لا تختلف فى شىء عن أوضاعهن وحركاتهن اليوم • ثم ان هناك تشابها عظيما بين رقص الراقصات الهنديات والعوالم المصريات ،وليس هذا وحده وجه الشبه بين الفريقين فان رقص الراقصات الأسبانيات من نوع الرقص المصرى مطبوعا بالطـابع العربى ، ولكنه والحق يقـال أخف من الرقص المصرى وارشق وأدق وأكثر مطابقة على المعانى الشعرية •

والرقص مع أنه غير مباح فى الديانة الاسـلامية مسموح به للغوازى (الراقصـات العموميات) اللائى لا يقتصرن فى عرض حركاتهن الشهوية على المنازل الخاصة بل يتجاوزنها الى الطرقات والميادين العـامة على ملأ من الجمهور • ومنذ سنوات قليلة صدرت أوامر الشرطة فى مصر بمنع هؤلاء الراقصات من التجول فى طرقات القاهرة والاسكندرية • ولا يدخـل الرقص فى برنامج الدروس التى تعلم للبنات ، ولكن بعضـهن يتدربن على أداء حركات العوالم ورقصهن • ومع أن هـذه الحركات فى غاية القبح وسوء الأدب ، فان الأهلين لا يستقبحونها ولا يتضجرون منها • والمحقق أن النساء والمحصنات العفيفـات اللائى لا يجرؤن على الرقص الا فى داخل منازلهن بين صويحباتهن ولا يأتينه على مشهد من آبائهن أو أمهاتهن أو أزواجهن • ولما كان الرقص من وسائل التسلية والابتهاج التى تروق السيدات كثيرا ، فقد اعتـاد العظماء والأثرياء اتخـاذ

الراقصات فى منازلهم من الجوارى ولادخال السرور على زوجاتهم ، برقصهن وشرح صدورهن بحركاتهن •

ومن النادر جدا أن يدعو المسلمون الغـوازى الى منازلهم ، واذا وجد بين سكان مصر من يجيز لنفسه هـذا الترخص فانما هم اليهود والأوربيون • واذا اتفق وجـود الغوازى فى منازل المسلمين برسم الرقص ، فانهن لايرقصن الا على مشهد من الرجال وحدهم أو من النساء بمعزل عن الرجال • وسواء أكان الرقص لهذا الفريق أم ذاك فانـه يحصل في بهو الاستقبال ، والراقصات يؤدين حركاتهن على مقتضى الأنغام • ويبلغ شعور الراقصـات بالحاجة الى الايقـاع والتناسـق فى الحركات الى حـد أن منهن من لا يستطعن القيام بأداء حركاتهن ، اذا قصرت الموسـيقى عن أداء الأنغام بحسب الوزن المطلوب •

ومن المعتاد أن يجلس الموسيقيون فى ركن من أركان البهو ، وأن يشغل الراقصات بالمكان المعروف بالدركة ، وأن يجلس المدعوون فى سكون تام على الدواوين يتمتعون بهذا المرأى الشهوى وهم يدخنون الشبكات ـ ويطاف بها على الراقصات والموسـيقيين ، أما اذا كان الرقص فى الحرم فان الموسيقيين لا يحضرون مجلسه ، وفى هذه الحـالة توزن حركات الراقصات بالطار والدربكة اللذين تنقـر عليهما نساء من حاشية ربة البيت •

* الراقصات :

والسواد الأعظم من العوالم فى مقتبل العمر ، وعلى حصة وافية من الجمال والحسن ، وملابسهن تشـــبه على وجه التقريب ملابس السيدات المتأنقات فى ثيابهن ، ولكنها تختلف فى مظهرها الخارجى عن ملابس الحلائل الطاهرات الذيل ، فمن ذلك أنها تضغط على جسومهن فتصفها أكثر مما تصف ثياب الحلائل جسومهن ، فوق أنهن يكشفـن عن نحـــورهن وســـــواعدهن ويتوخين الزخـــرف والزينــة فى ثيابهن وحليهن ، ويتخـــذن هـــذه الثياب من فاخر الأقمشة ويتحلين بالكثير من المصـــوغات والجواهر (١) ، واذا رقصن اما مثنى واما رباع (٢) • ومع

---

(١) تقول احدى الكاتبات فى بداية القرن الماضى عن غوازى مصر أنهن فئة مميزة من النســاء يعمدن الى صبغ وجناتهن بلون برتقالى (غالبا الحناء) ويغالين فى استخدام الكحل عند الاكتحال ، ويكثرن من التجميل بالأساور والأقراط ، ويثبت بعضهن الحلقات فى أنوفهن أو أصابع أرجلهن ، هذا غير الخواتم التى يزين بهـا أصابعهن والقلائد المصنوعة من الخرز الأزرق التى تحلى صدورهن •

(٢) يبدو أن الرقصات الثنائية كانت قائمة حتى سنة ١٨٠٠ اذ ينوه عنهــا أحـد المؤلفين وقتئذ فيقول : ان الغوازى كن يرقصـن (بالساجات) فى رقصات ثنائية بحيث تقف الواحدة فى وضع مواجه للأخرى •

وقد يتسنى ارجاع هذا الأسلوب فى الرقص الشعبى الى تاريخ أبعد من هذا • ومع ذلك فان بعض المراجع الأخرى تؤكد استمراره الى وقت غير بعيد ، فنعثر على وصف لتاريخ مصر بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٧٩ يذكر الظاهرة نفسها ، وهذا ما يقوله « أما الراقصات فكن =

كونهن يتحرين التوفيق أحيانا بين حركاتهن (١) ، فانهن لا يأتين بأوضاع منتظمة كالتى تتراءى لنا فى الصور أو على مراسح التمثيل ٠وطبيعة رقصهن من مخالفة الآداب والأخلاق وأنهن اذا اصطففن فى الدركة تقدمن بضع خطوات ضاربات بالصنوج (الساجات) المثبتة بأطراف أصابعهن (الابهام والسبابة) محركات أيديهن فوق رءوسهن وحول جسومهن فيؤدين هذه الحركات أداء جميلا للغاية ، وبعد هذه المقدمة يبتدىء الرقص الذى يتلخص وصفه فى احتفاظ الساقين والجذع (٢) ، من الجسم بالسكون مع ترك الذراعين

= يرقصن فى مجموعات ثنائية أو رباعية ، وكن يحاولن فى أثناء رقصاتهن متابعة بعضهن حركات بعض ، الا أن هذا النوع من الرقص كان يخالف الرقص الأوروبى الذى تكون فيه الراقصات مجموعات كفرقة تظهر فيها راقصة أساسية ٠٠ ويمكن أن يقال فى وصف هذا النوع من الرقص الشعبى فى مصر «انه يغالى فى اثارة الغرائز» ٠ الأيوبى (الياس) : « تاريخ مصر من ١٨٦٣ الى ١٨٧٩ سنة ١٩٢٣ » ٠

(١) أنظر أشكال (١) ، (٢) ، (٣) ٠

(٢) تشبه حركة ضم الساقين مع ثباتهما فى أثناء اهتزاز الخصر والذارعين التى ورد ذكرها رقصة قديمة ترجع الى القرن الثامن أو التاسع الميلادى ٠ فقد مثلت راقصات بهذه الكيفية على بعض الأنسجة القبطية القديمة التى يرجع تاريخها الى تلك الفترة تقريبا ٠، وجميعها يمثل أنواعا من الرقصات الجنائزية المنسوجة على أكفان الموتى ٠

كذلك نجد على هذا النوع من الأكفان القديمة رقصات أخرى مصورة فى أشكال دائرية أو بيضية تمثل أطوارا مختلفة لبعض الرقصات التى يغلب أن تكون ذات طابع جنائزى ٠ ويمكن أن نستشف من هذه الصور =

والتقائهما بحيث يتكون منهما ما يشـــبه الحلقـــة ، ثم انخفاضهما تارة وارتفاعهما أخرى ، بحسب الأطوار المختلفة للشعور الشهوى الذى يستثير هذه الحركات . (١) فيهن وترى أجسامهن مضطربة على الدوام اضطرابا يشتد أحيانا بما يبذلنه من النشاط ، ويضعف أحيـــانا أخرى لتكلف الكلل والملال ، وما يستتبعانه من الفتور والدلال . وقـد تضطرب أعضاء من الجســم دون غيرها وتنعطف وتنثنى فتنحط بفعلها الحرقفتان تارة وترتفعان تارة أخرى، وتنطبع

= المنسوجة كيف كانت تبدأ تلك الرقصات ؟ ،وكيف تنتهى؟ففى بعضها نرى الراقصة فى بداية الأمر بثيابها كاملة ، ثم تنزعها تدريجيا ،حتى نراها فى الصورة الأخيرة شبه عارية . ولم يكن هذا التقليد بغريب على التقاليد الفرعونية القديمة التى صورت لنا فى كثير من المقابر راقصات يرقصن وهن نصف عاريات أمام المواكب الجنائزية ، ولاسيما أمام جثة الموتى . وقد يكون هناك شبه بين هذه الرقصات القديمة ورقصة النحلة التى شاعت فى القرنين الماضيين ، وهى اذ تفقد طابعها الجنائزى ، تقارب فى أسلوبها تلك الرقصات التقليدية القديمة .

(١) هناك بحث آخر كتب فى الوقت نفسه الذى كتب فيه التقرير المتقدم جاء فيه : أن الراقصات تبدأ عادة بعد تمهيد لدقات الطبلة (الدربكة) بحركات تتسم بطابع العنف ، تدفع ذراعيها الى أعلى وتدق يديها بالصنوج وتتخذ حركات الرقص حينذاك أسلوبا انفعاليا ـ تنحنى الراقصة فى أثنائه الى الأمام والى الخلف ثم لليمين واليسار ، وتبدأ بعد هذا التمهيد ترقص رقصتها الحقيقية فتحرك خصرها تارة فى سرعة وعنف وتارة أخرى فى بطء ورقة تبعا لدقات الدربكة وهى ضامة ساقيها دون حركة وفى أثناء حركة الخصر تدفع الراقصة ذراعيها فى حركة دائرية فترفعهما تارة وتخفضهما أخرى .

هذه الحركات كلها بطابع يجعلها منافية للحياء والحشمة ٠

ورقص الغوازى على صنوف متنوعة ، أولها : مصرى الابتكار ، وهو أدلها على ما هنالك من الجرأة فى أداء تلك الحركات وثانيها : خليط من الرقصين : المصرى واليونانى ، اذ يتخلله التنقل بالخطـــوات ، وثالثها : الرقص المعروف برقص النحلة ، ومؤداه أن تتكلف العوالم حالة من تلسعه النحلة ، فيأخذن يبحثن عنها فى ثيابهن صائحات « النحل أوه ــ النحل أوه ــ » ، ولكى يقبضن على هذه الحشرة التى لا وجود لها الا فى مخيلتهن يتجردن شيئا فشيئا من ثيابهن حتى لا يبقى على أجسادهن سوى غلالة شفافة تخفق بشدة حركاتهن حول جسومهن ، ويفتحنها من آن الى آخر ، ثـــم يضعنها بمقتضى الايقاع النغمى ٠

ومتى بلغ الرقص حدا تثور فيه الأشواق الشهوية ، تلجأ الراقصات الى الزاحة ، ويختلطن بالمتفرجين لمعاكستهم ومناوشتهم ٠ وأغلب ما يوجهن دعابتهن الى زعيم المدعوين وعظيمهم ، أما بقية المدعوين فيظهرون للراقصات ارتياحهم منهن واعجابهم بحسن أسلوبهن فى الرقص ، ثم يخصوهن بالتحف والهدايا ، يقدمونها اليهن ، وغالبا ما تكون هـــذه الهدايا قطعا صغيرة من النقود الذهبية يمسونها بلعابهـــم ثم يلصقونها على جباههن ونحورهن وسواعدهن ٠

وأجمل العوالم وأبرعهن في استمالة الرجال اليهـــن يحرزن فى الغالب جانبا لا بأس به من الثروة والنقـــود

والدالة ، وتتألف منهن فى الأمة المصرية طبقة خاصـــــة تعيش فى معزل عن سائر الطبقات فهن من هذا الوجه أشبه بطبقة (الجيتانو) بأوروبا .

وكان فى مصر طائفة من الرجال تحترف الرقص ، ومنذ صدرت الأوامر بمنع رقص النساء على قوازع الطرقات ازداد عدد أولئك الراقصين زيادة كبيرة .

ويقول بعض المؤلفين مثل سونينى (١)
وكذلك شولشير (٢)
ان الاستعاضة عن النساء بالفتية فى الرقص ، يرجع الى قانون أصدره محمد على بابعاد الغوازى والعـــوالم من القاهرة والاسكندرية ، وذلك لمزاولتهن فى ذلك الوقت ألوانا من النشاط الخارجة عن حدود الأدب ، ممـــا اضـطره الى ابعادهن عن العواصم الكبيرة خشية اختلاطهن بالأجـــانب الذين كانوا يكثرون فى القاهرة والاسكندرية حينذاك .

ويقول آخرون ان العوالم والغوازى كن ينتمين الى ما يشبه النقابات ، تضم طوائف مختلفة من المتحرفين ، وهذه النقابات التى كان مركزها القاهرة والاسكندرية كانت تفرض ضرائب باهظة على المنتمين اليها ، مما حمل محمـد على ، على وقف نشاطها بابعاد طائفة هامة من المنتميـــات اليها .

---

(١) Sonnini, Travels in Upper Egypt (1800)

(٢) Schoelcher, V., L'Egypte en 1846 (Paris — Pagnerre, 1846).

ومن بين ما كانت تجمعه هذه النقابات طوائف الرفاعية والسعديين الذين كانوا يسيرون فى الشوارع حاملين الأفاعى حول أعنقاقهم وأذرعهم ، وكان بعضهم يأكلها حية ، وكذلك الزجالين الذين كانوا يشاهدون فى الطرقات بين القاهرة القديمة وبولاق ، يرتجلون الزجل مدحا فى المارة وهم أشبه بالعرايا ، هذا الى جانب طوائف كبيرة من الغجر بلغ تعدادها ٥٢٦٦ من النساء والرجال فى مصر سنة ١٩٠٤ ، أى بعد ابعادهم بما يزيد على نصف قرن تقريبا ٠

ولم تكن حملة محمد على على هذه الطوائف هى الأولى من نوعها ، فاننا نقرأ فى قصة الظاهر بيبرس عن حملته على نقابات يرأسها بعض المماليك كان أفرادها يزاولون أوجها من النشاط المخلة بالأمن والآداب العامة ٠ ومع أن قصة بيبرس تمتزج فيها الحقيقة بالخيال الا أنها تصور لنا كيف كانت تجمع الضرائب من هذه الطوائف لتخويل أفرادها حق مزاولة انحرافاتهم المختلفة ٠

ويمكن أن نربط بين قضاء بيبرس على أرباب هذه المهنة وما يصفه ابن اياس فى كتاب « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » عن قضاء السلطان سنة ٧٨٧ هـ على ما كان يحدث فى عيد النيروز ، فيقول : « مما كان يعمل فى ذلك اليوم بالديار المصرية ، أن يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، ويركبون منهم شخصا خليعا على حمار ، وهو عريان وعلى رأسه طرطور خوص ، فيسمونه أمير النيروز ، وكانوا يقطعون الطريق على الناس،

وكل من ظفروا به في الطريق بهدلوه فيرشـونه بالمـاء المتنجس ويرجمونه بالبيض حتي يفدى نفسه منهم ، وكانوا يتجاهرون في ذلك اليوم بشرب الخمر وكثرة الفسـوق في أماكن المتفرجات حتى يخرجوا في هذا اليوم عن الحدود وربما يقتل في ذلك اليوم جماعة ممن يعربدون على بعضهم في السكر والعياقة » .

ويقول المقريزى في كتاب « المواعظ والاعتبار بذكـر الخطط والآثار» : ان الخليفة المعز أمر منذ ألف عام «بالاقتصاد في النيروز ، وفي سكب الماء واشعال النار » .

واذا كان وصف كل من ابن اياس أو المقريزى لم يذكر في سياق الكلام أى شيء عن الراقصات ، فانه ليمكن استنباط أن جو هذه الأعياد الصاخب كان يجمع مختلف أرباب حرف الرقص والطرب وغيرها ، التى كانت منتشرة في أزمنة أقدم بكثير من العصر الفاطمي ، ربما أرجعناها الى أزمنة يونانية قديمة ، ونجد لها وصفا مفصلا في كتب هيرودوتس وبلوتارك حيث يردد ذكـر لأعيـاد الربيع ـ ولا سيما مولد أوزوريس ـ وكانت تتميز هي الأخـرى بالاباحية والطرب بمختلف ألوانه ، بما في ذلك الرقصات المثيرة التى يقوم بها صبية وفتيات .

لذلك يبدو أن انتشار رقص الصبية لم يكن نتيجة نفي محمد على للعوالم والغوازى الى اسنا وبلدان الوجـه القبلي ، في منتصف القرن التاسع عشر ، لأننا نجـد

لهم ذكرا فى مختلف الكتب القديمة ، بل نراهم مصورين على الأقمشة القبطية القديمة التى تمثل فتية عارين يرقصون مع فتيات كاسيات أو عاريات • ونصادف فى بعضها ما يذكرنا بوصف ابن اياس لأمير النيروز •

ويحتمل أن يكون الأثر الذى أحدثه أمر ابعاد الراقصات من القاهرة والاسكندرية هو أن بعض الراقصين بدأ يقلد الراقصات فى حركاتهن •

أما أثر قانون الابعاد أو النفى على الراقصات أنفسهن، فيمكن أن نقول : انه تسبب فى تدهور فن الرقص فكانت توجد حتى سنة ١٨٥٢ على مقربة من شبراخيت ، مدرسة اختصت بتدريب الفتيات منذ سن العاشرة على الرقص وعلى حد قول الكاتب سان جون فى كتابه المسمى الحياة فى القرى المصرية (١) « كانت الفتيات اللاتى يلتحقن بهذه المدرسة من القرويات ، فكان الملاحظ عليهن بعد مرانهن واحترافهن الرقص ، أنهن يحتفظن بجمالهن ومفاتن أجسامهن مدة أطول كثيرا من زميلاتهن المشتغلات بالزراعة، هذا بالاضافة الى إكتسابهن قسطا وافرا من الذكاء ، الأمر الذى هيأ لهن مكانة مرموقة فى مختلف الأوساط الاجتماعية فكن يختلطن بسيدات المجتمع فى حمامات السوق وفى المنازل• وكانت السيدات يدعوهن للرقص أمامهن ولتعليمهن طرق تصفيف الشعر ولبس الهندام وكيفية التزين والتطيب

(١) St. John, Village life in Egypt (1852)

الى جانب أساليب الترغيب والجاذبية فى الحديث والمعاملة ، مما يكسب المرأة مكانة مميزة عند زوجها ·

وكانت الراقصات يجالسن أرباب البيوت والأكابر فيتحدثن اليهم فى شتى الموضوعات وبلغت مكانتهن الاجتماعية جدا من التمييز على الرغم من حرية حياتهن واباحيتها حتى أن أحدا لم يجرؤ وقتئذ على قذفهن بالشتائم » ·

ولكن سرعان ما تغير هذا الحال بعد ابعادهن ، اذ استبدلت الخشونة والغلظة برقة الحركات ورشاقتها ، وبدأت رسوم النصف الأخير من القرن التاسع عشر تصور لنا ضروبا من القبح على أنها رقصات شعبية فى بلاد الوجه القبلى ، مثل المنيا وأسيوط والأقصر والكرنك ، وتمثل غالبيتها رقصات للغجر ، فتشاهدهن حافيات الأرجل عاريات الأجساد ، تنطق تقاطيع وجوههن بالافتعال والابتذال ·

فبينما تصور لنا رسوم النصف الأول من القرن نفسه راقصات نحيلات الأجسام فى ثياب متناهية فى الرقة والاحتشام ، وهن يرقصن بالساجات أو السيوف أو الدفوف تكشف لنا رسوم أواخر القرن الماضى عن الغجريات وهن يرقصن رقصة القلة ورقصة النحلة ورقصة العصا ، وحولهن جمهور من القرويين أو السائحين الأجانب (١) · وكأنه لم يعد أثر للرقصة المرهفة التى كانت تقام فى دور

---

(١) انظر شكل (٤) ·

المماليك القديمة والتى كانت تعبر عن فن رفيع له أصول وتقاليد بعيدة عن الشهوات الرخيصة .

وأمامنا نص (١) قاله أحد الكتاب عن علم الرقص فى منتصف القرن التاسع الهجرى :

« وهو علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة عن الشخص بحيث يوجب الطرب والسرور لمن يشاهدها — وهذا من العلوم التى يرغب فيها أصحاب الترفه والأغنياء والأمراء ومن يجرى مجرى هؤلاء من أصحاب الملاهى ويعلمونها الغلمان الحسان والجوارى الفائقات، ليلتذ السمع والبصر معا بمشاهدة حسنهم وحسنهن واستماع نغماتهن » .

وهذا وصف لزكى مبارك يصف فيه أنواع الرقص التى يبيحها الامام الغزالى (٢) :

« قد رأينا الغزالى يبيح الرقص ، ولكن أى رقص ؟ . هو ما يجرى فى مجالس الغناء الذى قصد به الحث على العمل للآخرة وما نحسبه يمنع أن يرقص الرجل فى مجلسه تغنيه فيه امرأته أو جاريته ، وعلى كل حال فلنسجل هذا أن الرقص والغناء يجب فيما يرى الغزالى أن نفصل أثر هذا

---

(١) بطاش كبرى زاده : « مفتاح السعادة ومصباح السيادة » ٩٦٢ هـ .

(٢) مبارك (زكى) : « الأخلاق عند الغزالى » ١٩٢٤ .

التحرج فى حياة الأمم . انما ننبه فقط على أن الغزالى يضع حول الشهوة أسوارا من حديد ، ولا تخرج الأخلاق عنده الا رجالا مملوئين بالحيطة ، قد بغضت اليهم بسمات الحياة وقلما ينجح هؤلاء فى ميدان الحياة لأن التنسك باب الخمود » .

ومن أنواع الرقص البعيدة عن الشهوات تلك التى نراها مصورة على بعض الآنية الخزفية الاسلامية وفى نماذج من النحت البارز على أفاريز خشبية (١) . وفى النقوش المشغولة على الآنية النحاسية المطعمة بالفضة كالتى بمتحف دار الآثار العربية ، فهذه جميعا تصور لنا رقصات تقليدية بديعة يؤديها فتية وفتيات مرتديات السراويل والصدارية ، أو القمصان ذات الأكمام الطويلة وفى أيديهن ما يشبه الشيلان الخفيفة التى يلوحن بها فى حركات ايقاعية متناهية فى الخفة والرشاقة . وما ترينا أنها شديدة الشبه بالرسوم الموضحة للرقص الشعبى فى مصر في بداية القرن الماضى ، وهذا ما يجعلنا نرجح قيام مدارس للرقص تمثلت بالأصول الفنية التى تبعد كل البعد على الخلاعة والتبذل منذ زمن بعيد ، وأنها قد استمرت فترة من الزمن كانت تعاصرها مدارس فى الرقص شديدة الولع بالمجون واثارة الغرائز ، مما جعلها تقترن بألوان أخرى من أرباب حرف ذوى ألوان متعددة ،

---

(١) انظر شكل (٥) .

ومن الأعمال التى كانت تزاولها الراقصات الشعبيات (١) حتى بداية القرن العشرين : دق الوشم للنساء والرجال على السواء ، فكن يدققنه على مواضع متفرقة من جسم المرأة مثل الجبهة والصدغين ، وأحيانا على خديها أو ذقنها ، وأحيانا أخرى على أجزاء من صدرها وظاهر اليد والأصابع (٢) • ويبدو (٣) أن عادة دق الوشم على الذقون كانت منتشرة حتى القرن السابع عشر بين القرويات وبعض نساء المغاربة ، وأما وشم الرجال فكان على سواعدهم أو صدورهم •

وكانت الغجريات يزاولن ذلك حتى بداية القرن العشرين أيضا الى جانب تختين الصبية وضرب الرمل وطرق الودع ومن الجائز ، جدا أن بعض الراقصات كن حتى بداية القرن الماضى يختن الصبية الى جانب دق الوشم • ومما يرجح هذا الرأى لوحة مرسومة فى كتاب (٤) يرجع تاريخه الى سنة ١٨٣٩ عن أوجه من الحياة المصرية فى ذلك الوقت ، تصور موكب زفة الختان • وفيها ترقص احدى الراقصات أمام الموكب يتقدمها حمالان على أكتافهما حمل الحلاق (٥) الذى

---

(١) Chantre, E., Recherches anthropologiques, Egypte 1904

(٢) انظر شكل ٦ •

(٣) Copin, F.J., Le bouclier de l'Europe, 1686

(٤) Taylor et Reyband, La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judée, Paris 1839

(٥) انظر شكل ٧ •

توضع فيه الأدوات اللازمة للتختين ، وربما دل اشتراك الراقصة فى موكب الختان بهذه الصورة على اشتراكهــــا الفعلى فى التختين أو أنه اشارة الى تقليد قديم كانت تقوم به الراقصات بتختين الصغار •

ويرد أحد المؤلفين(١) عادة اشتغال الراقصات بالوشم الى عصور فرعونية قديمة حيث كانت الطقوس الدينية أو العرف الاجتماعى يحتم على كاهنات المعابد وراقصـــاته دق الوشـــم على أجزاء من أجسامهن كالصدور والأفخاذ وأجزاء من السيقان • وكانت بعضهن تتخذ من شـــكل الاله « بس » ، وهو اله الرقص ، رسما مبسطا تشمه ، مثل النموذج المصور على جدران احدى المقابر بدير المدينة•

وربما يفسر لنا هذا الرأى تفهم سبب الاباحيـــة والانغماس فى الشهوات التى كانت تستهوى الراقصات فى القرون الماضية ، اذ كانت هذه الصفات من مستلزمات كاهنات المعابد ، ولا سيما فى العصور الفرعونية والاغريقية والرومانية •

فالفتيات اللاتى كن يهبن حياتهن للمعـــابد ، يقمن بالاشتراك فى الرقص والاباحية كجزء من المراسيم الدينية وفى العصور المتأخرة ، كالرومانية أو اليونانيـــة ، كان يتحتم على الفتيات أن يهبن أنفسهن لخدمة المعبد فتـــرة وجيزة عند بلوغهن سن النضج ، ومنهن من كانت تفـــدى

---

(١) Keimer, L., Remarques sur le tatouage dans l'Egypte Ancienne (Mémoires Inst. d'Egypte) (T. 33, 1948)

نفسها بتقديم شعرها للمعبد كبديل لها أو تجمد نفسها لخدمة اله المعبد • ولم ينظر المجتمع فى أى وقت الى خادمات المعابد وكاهناته كأنهن من الساقطات ، بل كان يعتبر هذا نوعا من الشرف •

ويمكن أن نتخيل كيف تطور التقليد القديم من رقص دينى تقوم به طائفة مجندة لهذا الغرض ، الى رقص فى المناسبات الدينية كالأعياد والموالد ، ولا سيما ما كان يقام بجوار المعابد والأضرحة • ومع أن الرقص فقد صبغته الدينية على مر العصور ، فانه ظل قائما فى المناسبات الدينية كجزء ترويحى خارجى •

ولا غرابة فى أن نجده بعد هذا يمتزج بنشاط الحواة والرفاعية وغيرهم •

ومما يؤيد هذا الرأى ما قيل عن وصف الغوازى فى منتصف القرن الماضى (١) من أنهن كن ينتقلن من مكان الى آخر دون استقرار فى جهة معينة ، وفى حين يتجمعن دائما فى الموالد كأنهن على موعد ، فيشبهن تجمع الطير على الأكل •

وقد جاء فى بحث آخر أنه كان (٢) يعقب استعراض الراقصات فى رقصاتهن سنة ١٨٠٠ لاعب كالحاوى يقذف

(١) St. John, Village life in Egypt, 1852

(٢) Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt (1800)

بالكرات ويتلقفها ، وكان يصاحبه عادة أحد المهرجين يثير بحركاته وأفعاله الضحك • وليس أدل من هذا الوصف على انتماء الراقصات لطوائف من محترفي اقامة الموالد والأعياد والمهرجانات ، كالمغنين والزجالين (١) والمداحين والحواة وغيرهم •

والمشاهد منذ قرابة قرن أن جميع فنون هذه الطوائف تتدهور تدريجيا وتتلاشى كما تلاشى خيال الظل والأدباتي والرفاعية ، ولم يبق منهم سوى بقايا هزيلة •

وفي محنة هذه الفنون القديمة كان الرقص الشعبي أسعد حظا من غيره ، اذا احتفظ ببعض تقاليد يسيرة في تفهم أصول حركات الجسم وتوافقها مع أنغام ايقاعية • وربما يسمح هذا التراث البسيط بأن يجعل النهوض به مرة أخرى وارجاعه الى أسسه القديمة غير المبتذلة أمرا غير مستحيل •

رقصة الدرع المصورة على الأقمشة القديمة والفنون الفرعونية :

من الموضوعات التي تثير اهتمام الدارسين حاليا البحث عن معالم تراث منطقة النوبة التي هجر أهلوها ورحل سكانها الى مناطق أخرى غير موطنهم الأصلي الذي غمرته مياه السد ، ومن بين النواحي التي قد يعنى بها

(١) أنظر أشكال ٨ ـ ٩ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ ـ ١٣ ـ ١٤ ـ ١٥ •

المرء ، وقد تسترعى انتباهه تلك الرقصات الدراجة فى هذه المنطقة ، التى استرعت أنظار لفيف من الرحالة القدامى منذ عهد غير قصير ، اذ سجلتها ريشة بعض المؤلفين فى بداية القرن التاسع عشر ، فهناك مؤلف يدعى « ريفو » (١) « مسح تلك المنطقة بين سنة ١٨٠٥ ، ١٨٢٨ فسجل فى كتابه الذى قدمه وقتذاك لقيصر روسيا مجموعة رقصات شعبية لأهل هذه المنطقة ، عدا ما سجله من رسوم تبين أيضا مناهج معيشتهم ، وسبل تنقلهم على النهر بين ضفافه ٠

وتبين الأربع رقصات (٢) التى سجلها هذا المؤلف جموع الرجال وهم شبه عرايا ، وفى أيديهم الحراب ، ويقفون فى ناحية من المنظر ، تقابلهم من الجهة الأخرى فتيات نوبيات مرتديات جلاليب ، ومنهن من تسترن بالطرح ٠ ويقف بين الفريقين نفر من الضاربين على الدفوف ويتوسط الجمع موقد نار مشتعلة ٠

والرسوم الأربعة الواردة فى كتاب « ريفو » والمعبرة عن رقصات النوبة انما تعبر فى جملتها عن رقصات موسمية كانت شائعة حتى بداية القرن الثامن عشر ، وكان يخطب فيها الشبان الفتيات ليتزوجوا منهن ٠ وكان حفل الخطبة يتخذ صورة رقصات يستعرض فيها الشبان قواهم

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis 1805-1828 (Munich — Lacroix)

(٢) انظر أشكال ١٦ — ١٧ — ١٨ ٠

وعضلاتهم المفتولة ، ومنهم من كان يقوم بمنازلة الآخرين ومبارزتهم الواحد بعد الآخر بالسيوف والدروع ومباراة وهمية .

وهناك مؤلفات نشرت بعد نشر كتاب « ريفو » ، أى فى نحو الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، صور فيها نفر من الرحالة الأجانب مثل هذا الحفل الذى أقيم بداخل معبد من المعابد الفرعونية القديمة ، وقد احتشد حول المتبارزين جمع من النوبيين المتقلدين بالحراب والسيوف ومنهم من انصرف الى العزف على آلة موسيقية تشبه القيثارة . وفى هذا المنظر ارتدى كل من المتبارزين جلبابا وسروالا ، واحتمى بدرعه من طعنات منازله . وتبين خلفية المنظر أن من المتنافسين الآخرين من عرى جسده ، وأخذ يلوح بدرعه وخزامه ، وقد ربط على عضده خنجرا (١) أسوة بأولئك الذين صورهم « ريفو » قبل ذلك .

وهذه المجموعة من الرسوم التسجيلية التى مثلت رقصات النوبة فى طرف يمتد ثلاثين سنة تقريبا ، تمثل لنا تقليدا نوبيا ربما تسنى ارجاعه الى فترات غابرة من تاريخ هذه البلاد ، بل ربما تسنى ارجاعه وربطه بتقاليد وجدت فى الفترة القبطية من تاريخ مصر ، ومن قبلها فى الفترة الفرعونية ، اذ بدراسة عدد وفير من الأقمشة القبطية الصوفية النسج ، التى يرجع تاريخها الى القرنين:

---

(١) انظر شكل ١٩ .

التاسع والثالث عشر ، نتبين أن غالبيتها كانت تتخذ منها أكفان الموتى الأقباط ·

وهذا الثوب الجنائزى الموحد الشكل ، الذى ان جازت مقابلته بأنواع من أثوابنا الشعبية فقد تقابله اليوم بالزعبوط ـ وكانت تنسج على أطرافه حليات وزخارف تمثل الوانا من الطير والحيوان · والشائع فيها أن تمثل بعض الراقصين والراقصات بداخل جامات بيضية الشكل أو دائرية لا يتجاوز طولها سبعة أو تسعة سنتيمترات · وفى كثير من هذه الوحدات تعمد النساج القبطى أن يصور الأطوار المختلفة لاحدى الرقصات الشائعة ·

ولا يكاد يخلو ثوب من الأثواب القبطية من تسجيل رقصة الدرع وفيها يظهر شاب يحمل الدرع فى يده اليسرى ويتبختر على أطراف قدميه ، مرسلا رأسه الى الخلف ، وكأنه الى أعلى (١) · واتضحت من سماته أنه قد أرسل شعر رأسه على الطريقة الفرعونية ليصل الى كتفيه · والصبى الراقص ينزل تارة بهذه الكيفية على ركبتيه ثم يقفز ثانية فى اقباله وادباره ملوحا بدرعه كالمحارب تماما ، فيتلقفه بذراعه اليمنى تارة وباليسرى أخرى (٢) ·

ومن موضوعات النسج المعبرة عن هذه الرقصة ما يصور الراقص وقد أمسك بيده اليمنى سيفا ،وأمسك

(١) انظر شكل ٢٠ ·
(٢) انظر أشكال ٢١ ـ ٢٢ ـ ٢٣ ـ ٢٤ ·

بيده اليسرى الدرع الذى يكاد أن يكون شعارا له ٠ويجب الا نعجب لمثل هذا الهندام ولرقصة السيف والـدرع ، لأننا نراها ممثلة فى كافة تماثيل المعبود « بس » الذى كان يعتبر اله الرقص فى الأزمنة الفرعونية ، ففى العديد من تماثيله ، التى يرجع عهدها الى ما بين الدولة الفرعونية الحديثة والعهد البطليموسى ، نراه وقد أمسك الدرع فى يساره والسيف فى يمينه وهو يشهره تارة ، وتارة أخرى نراه قد أرسله الى جانبه واستند اليه بيده ٠

والمعبود بس كما صوره المصريون القدامى يمثـــل قزما أفريقيا زنجيا ، قد توج رأسه بتـاج من الريش ، ووجهه الغليظ وأرجله الضـامرة تثير الضـــحك ٠ وكان « بس » وشكله يدق فى صورة وشم على سيقان الراقصات الفرعونيات منذ عهد الدولة الحديثة ، فهناك مقبرة بجهة دير المدينة تمثل راقصة تعزف على الناى وقد دقت الوشم على فخذها ممثلة المعبود « بس » ٠

ولقد وقف الأثرى « كيمار » دراسة مفصـــلة لهذا الموضوع نشرها ســـنة ١٩٤٨ (١) ، نوه فيهـــا بتقليد الوشم ودق صور المعبود « بس » على أجسام الراقصات الفرعونيات ، ولا سيما من كان منهن يرقصن فى المعابد ٠ وقد وجـــدت مومياؤهن وآثار الوشـــم لا تزال بادية على

(١) Keimer, L., Remarques surl e Tatouage dans l'Egypte Ancienne (Inst. Franç. Arch. Orient, 1948)

مواضع من جثتهن ، كجثة الكاهنة « أمونيت » التى يعرض المؤلف صورتها ودراسة لما كان على جسمها من أنواع الوشم ٠

ان رقصة الدرع على أكفان الموتى فى العهد القبطى كانت تعبر عن فكرة بعث الميت ورقصة حينذاك مثل هذه الرقصات التى يختار فيها الشاب شريكة حياته ، أو تلك الرقصات التى تسبق عادة حفل الزفاف ٠

وليس بغريب أن يعثر المنقبون فى كثير من المقابر القبطية القديمة ـ الى جوار تلك الأكفان المنسوجة على الدمى أو العرائس التى نحتت من عظام الحيوان أو سيقان شجر الأبنوس ، وقد مثلت نسوة ـ أو بالأحرى راقصات ـ اعتبرن بمثابة خليلات للموتى ، ومن بين هذه الطائفة الوفيرة من الدمى السوداء أو البيضاء ـ كالجوارى البيض (١) أو السود ـ ما نجد فيها رسوما تعبر عن الوشم ، ومنها ما انتشر الوشم فى مواضع كثيرة من أجسامها كتين العروستين المعروضتين حاليا بمتحف دار الآثار العربية ٠

وربما شغلت العرائس أو الراقصات من الزنوج ومن البيض فكر الرجل الشعبى فى مصر فترة طويلة من الزمن ، اذ نراه يصنع منها دمى وأنواعا من الألعاب تشبه الشطرنج تمثل فريقا من الراقصين السود يقابلهم آخر من

(١) انظر شكل ٢٥ ٠

البيض ، وقد انتشرت على أجسامهم دوائر سوداء أو بيضاء تمثل أنواعا من الوشم تشبه تماما تلك التى أوردها « كيمار » فى كتابة سالف الذكر ، والتى تمثل النحو نفسه من الوشم على طائفة من العرائس الفخارية الفرعونية العهد ·

وظلت هذه اللعبة الشعبية الممثلة للراقصين البيض والسود منتشرة فى مصر حتى منتصف القرن الماضى · وما زالت بعض نماذج لها محفوظة عند عدد من أسرات الصعيد المصرية حتى اليوم ، ولا سيما بمدينة أسيوط ، وبخاصة عند الأقباط من أهلها ·

ولو عدنا بعد هذا الى دراسة الأقمشة القبطية وتلك الرقصة التى يرسل فيها الراقص بالدرع ورأسه الى الخلف، ويحركه وهو سائر بهذه الكيفية ، وعيناه شاخصتان الى أعلى ، لرأيناها من بين تلك الرقصات الشعبية التى استمرت حتى اليوم ، تفنن فى أدائها عدد من الراقصات ·

ويبدو من جهة أخرى أن تقليد زفة العروس فى الهودج أو فى « الناموسية » على النحو الذى كان شائعا فى القرن التاسع عشر ، حيث كان يتقدم الموكب فى كلتا الحالتين جماعة من الراقصين الزنوج يؤدون ألعابا بهلوانية · ثم ينصرفون بعدئذ الى مبارزة بعضهم بعضا بما يشبه رقصة الدرع ، أو رقصات أهل النوبة على النحو

الذى صوره المؤلف « ريفو (١) » ـ يبدو أن هذا التقليد استمر فترة طويلة حتى بداية القرن التاسع عشر ، اذ مثله كتاب « وصف مصر » الذى أنجز خلال حملة نابليون فى مصر سنة ١٧٩٨ ، كما صور الموكب نفسه فى العديد من المؤلفات بعدئذ ، ككتاب المؤلف « ايبرز (٢) » الذى صور الراقص الزنجى مؤديا حركات بهلوانية (٣) ٠

ولا نصل الى قرب نهاية القرن التاسع عشر حتى نرى كتب الرحالة الأجانب قد نشرت صور مواكب زفة العروس يتقدمها متبارزون بالسيوف والدروع ، كل منهم يصارع الآخر فى رقصات تشبه المبارزات الحقيقية تماما ٠ أما فى بداية القرن الحالى فيبدو أن هذا التقليد قد اقترب من نهايته ، ولم تعد مواكب العرس تستعين بالراقصين من أهل النوبة أو السودان ، فان المراجع الأجنبية التى وضحت جوانب من الحياة الشعبية فى مصر ، فى غضون الحقبة الأولى من القرن الحالى ، أوردت مجموعة من الصور الشمسية بينت بعض الراقصين السودانيين الذين يعزفون على آلة وترية تشبه القيثارة كالتى كانت منتشرة عند الفراعنة وقد أرسل هؤلاء الراقصون شعورهم على الطريقة الممثلة فى لوحات كتاب

---

(١) Rifaud, C.J.J. Voyage en Egypte, en Nubie (Munich — Lacroix, 1827)

(٢) Ebers, G., L'Egypte du Caire à Philae (Paris — Dido 1881)

(٣) أنظر شكلى ٢٦ ، ٢٧ ٠

« ريفو » ، التى يرجع تاريخها الى سنة ١٨٠٥ ، وان كانت الصور الشمسية قد بينت الراقصين مرتدين الجلاليب ومجردين من الحراب والسيوف والدروع ، فطبيعى أن يكون تجنب الرقص بالأسلحة راجعا الى حظر استخدام الأسلحة على الشعب فى مصر لأى سبب كان ولا سيما بعد حادثة دنشواى سنة ١٩٠٦ ، خشية حدوث اضطرابات تعرض الأمن للخطر .

وكان هؤلاء الراقصون من أهل السودان يترددون على الأحياء الشعبية لأداء رقصاتهم التقليدية التى فقدت حينذاك صفتها المقترنة بحفلات الزفاف ، ولم تعد حتى الربع الأول من القرن الحالى سوى وسيلة ترفيهية ، أو من بين أساليب التسول التى تلاشت بعدئذ ، ولم يبق من بين الرقصات النوبية التى نوهنا عنها ، والتى امتد تاريخها الى العهد الفرعونى ، سوى ظاهرة بسيطة ضيقة المجال تمثلت فى بعض رقصات الزار السودانى التى مثلتها المصورة « فتحية ذهنى (١) » فى لوحة توجد حاليا بالمتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية ، رسمتها سنة ١٩٣٣ ، ومثلت فيها الكودية من النساء ـ السودانيات وصاحبة الزار ترقص بالخنجر وهى مرتدية الزى السودانى .

وغنى عن البيان أن مثل هذا الزار بمثابة رقصة تقترن فيها صاحبة الزار اقترانا وهميا بأحد الجان لتبرأ

---

(١) انظر شكل ٢٨ .

مما أصابها من أمراض تحول دون حيويتها ، أى أن الزار هو الآخر كان من بين ضروب الرقصات التى تصاحب الزواج ، والتى تشبه فى مظهرها ومضمونها تلك الرقصات التى كان يؤديها أهل النوبة فى العهود القديمة عند اقبالهم على مواسم الزفاف ، فيتقدم جموع من الشبان والشابات من أهل القرى والنجوع ليزفوا جميعا فى وقت واحد ، أو يشرعوا فى الخطبة فى موعد محدد من السنة .

وقد نتطلع - تبيان هـذه المقارنات - الى الوقوف على الخطوات التفصيلية التى كانت تتجدد بها رقصة الدرع التى تقدم الحديث عنها ، والتى تصور بعض الستور القبطية القديمة خطى قريبة منهـا ، كما نرى فى ستور أخرى أوجها جديدة للرقصة نفسها ، فما أن نفحص هذه الأكفان الصوفية النسج ، ونسجل ما استحدث فيها من خطى متعددة لهذه الرقصة ، حتى يتسنى جمع ما يقرب من عشرين وجها لرقصة الدرع ، وفيما عدا الخطى العشرين تبدو الحركات متكررة أو مطابقة لاحدى هذه الخطوات .

ولو أن المرء استعرض بعدئذ العشرين خطوة التى امكن حصرها ، لتنسى له ترتيبها فيما يشبه مبـدأ حركة الراقص ، وأطوار تعاقب حركات ساقيه وذراعيه ، واتجاهه تارة الى اليسار وأخـرى الى اليمين ، فنرى الراقص فى أولى (١) حركاته - فى مثل هذا التنسيق - ممسكا بالدرع

---

(١) انظر شكل ٢٩ .

في ذراعه اليمنى ، مع ارسال ذراعه اليسرى الى الخلف ، في حين تتجه ساقه اليسرى الى جهة اليمين ، مستندة على طرف القدم ، أو بالأخرى على المشط . ونرى الساق اليمنى في هذه الأثناء منثنية ومرسلة الى الخلف ، كما لو كانت في حركة انقضاض — والراقص ضاغط بثقل جسمه على مشط قدمه اليسرى ، وكأنه بهذه الدكة يندفع الى حلبة الرقص ، حيث نراه في المنظر الثاني (١) وقد اعتدل ، فوجد رأسه نحو يساره ، أي يمين الصورة ، ونراه قد رفع في الوقت نفسه يده اليسرى الى أعلى مع ثنى المرفق ، وتظل اليد اليمنى ممسكة بالدرع ، جاذبة اياه نحو الصدر . أما الساقان فمنفرجتان انفراجا بسيطا كل في جهة الذراع المقابلة لها ، مع الضغط على مشط القدم اليمنى دون كعبها ، كأن الراقص قد استعد للقفز الى يمينه .

ويتضح لنا في الشكلين التاليين (٢) وفقا لهذا الترتيب أنه قد اندفع بالفعل نحو يمينه (يسار الصورة) ، اذ يزداد انفراج الساقين ، وقد تركز ثقل الجسم في حركته على مشط القدم اليمنى ، فتظهر الساق بفعل الضغط الواقع عليها منثنية قليلا ، ولا سيما بعد اطاحة الساق اليسرى الى الخلف في حركة وثب قوية تضطر الرأس والجسم الى الانحناء نحو الجهة المراد الوصول اليها ، وهي على يمين الراقص . وتظل اليد اليسرى خلال هذه الوثبة

(١) انظر شكل ٣٠ .

(٢) انظر شكلي ٣١ ـ ٣٢ .

مرفوعة ، مع ثنى المرفق ، كما لو كانت تحيى المتفرجين أو تودعهم ـ كما تستمر الذراع اليمنى قابضة على الدرع جاذبة اياها بقوة لتلتصق بالصدر ، وذلك لتيسير قفز الجسم وخفة حركته .

ويبدو أن الراقص يتوقف فجأة بعد قفزته ، برغم عنفها ، اذ تتشبث أصابع القدم اليسرى بالأرض كيلا تنزلق من شدة الاندفاع ، ويضطره ثقل الجسم ـ اثر هذا التوقف الفجائى ـ الى ثنى الركبتين ، مع بقاء الساقين منفرجتين ، وكل من القدمين فى اتجاه الذراع المقابلة لها .

ونلاحظ أن الذراع التى كانت جاذبة للدرع قد انبسطت قليلا ، فابتعدت الدرع عن صدر الراقص الذى بدأ حركة دائرية بساعدة الأيسر الذى ظل مرفوعا الى أعلى حتى هذه اللحظة ، حيث كان جسم الراقص المجرد من أى ثياب متلفعا بنطاق أحاط برقبته ، وانسدل الى الخلف فوق الكتفين ، ويلتف طرفا النطاق قبل انسدالهما الى الخلف على العضدين لفة واحدة . وتحول حركة الذراع اليمنى الممسكة بالدرع دون انفكاك النطاق من جهتها ، فى حين ينفك طرف النطاق الملفوف على الذراع اليسرى اذ سرعان ما تنزلق اللفة المحيطة بالعضد ، فتصل بفعل الحركة الى الساعد ، ومنه الى معصم اليد . ولولا مد الذراع اليسرى طوال الحركات السابقة الى أعلى لانزلق الطرف الأيسر للنطاق الى معصم ذراعها ، منذ أول خطوة فى حركات هذه الرقصة .

ثم ترسل الذراع اليسرى فى الوضع الخامس (١) الى أسفل ، وتتجه اليد كما لو كانت توشك أن تثبت فى الخصر ، حتى تنزلق حلقة النطاق الملفوفة على الذراع وتنحل ،وحينئذ تمتد أصابع هذه اليد التى أصبح ظاهرها الى الأمام وباطنها الى الخلف - تمتد لتجذب النطاق المتدلى ، وتطيح به فى حركة دائرية الى الخلف ، من فوق الكتف اليسرى .

وسرعان ما تنفرد الذراع الى أسفل مرة أخرى ، مكررة الحركة نفسها ، وذلك بمجرد حل حلقات النطاق عن الذراع . وينتهى وضع الحركة الخامسة بأن تفك الذراع اليسرى النطاق الملفوف عليها ، فلا يبقى منه الا الطرف المدلى خلف الكتف اليسرى ، على حين يظل الطرف الآخر ملتفا خلف الكتف اليمنى والذراع اليمنى الممسكة بالدرع .

وما تكاد الذراع اليسرى ترتفع لقذف آخر حلقة من النطاق المضروب حولها ، حتى يندفع الراقص فجأة من جديد الى يمينه (يسار الصورة) ، اذ تمتد ساقه اليسرى الى اليمنى ضاغطة على مشط القدم (٢) ، فى حين تمتد الساق اليمنى فى عنف الى الخلف لتستند على أطراف أصابع قدمها هى الأخرى . ويتحول حينذاك الرأس من جهة

(١) انظر شكل ٣٣ .
(٢) انظر شكل ٣٤ .

اليسار الى جهة اليمين ، وكأن عدوا وهميا أوشك أن ينقض على الراقص من جهة اليمين ، فنراه يرفع درعه على سبيل الاحتماء بها (١) ، وتنثني الذراع اليسرى استعدادا لقذف العدو المنقض بما يشبه الحجر الصغير ، ففي عدد من الجامات وقطع من النسيج القبطي تظهر فجأة في يد الراقص — وهي في هـذا الوضـع — قطعة الحجر هذه أو ما شاكلها ، وقد يكون التقطها من الأرض عند التفاتته السريعة •

ويظل الراقص خـلال الحـركات التالية ينقض تارة نحو اليمين (٢) ، وقد انثنت ساقه اليمنى ليقفز بعنف ، ويتأرجح جسـمه في هـذه الحالة على ساقه اليسرى التي تكون قد اسـتقامت ، لتحتمل ثقل الجسـم ، ونراه تارة أخرى قد ارتد نحو اليسار ، كما لو كان يتفادى في ادباره لطمة للعدو ، ويكون ثقل الجسم حينئذ على الساق اليمنى وتنثني السـاق اليسرى متخذة خطوة الفـرار والتقهقر ، الا أن مناورة الهجـوم والفرار من لطمات العـدو الوهمي تستمر طويلا ، حيث يبدو أن الراقص قد استهان ببأس عدوه ، فنراه يمد ذراعه اليسرى الى أسـفل (٣) ، وقد انبسطت يده التي تكون قد قذفت الى أعلى بالحجـر الذي أمسكته قبل ذلك • أما الذراع اليمنى التي كانت ممسكة بالدرع حتى الآن فقد فكت قبضتها عنه ، وتركته يسقط

---

(١) انظر شكل ٣٥ •
(٢) أنظر شكل ٣٦ •
(٣) أنظر شكل ٣٧ •

على الأرض • واذ ترتفع الذراع اليمنى الى أعــلى (١) ، وســاعدها قد انثنى من عند المرفق ، واليد منبســطة كما لو كانت تشير أو تحيى الناس — نرى الساق اليمنى قد انثنت الى الخلف تلقفت الدرع الساقطة بضربة بكعب القدم اليمنى ، تدفعه الى أعلى دون أن يمس الأرض • وتشــبه حركة الدرع وهى تتأرجح على كعب القدم حذق لاعبى كرة القدم فى جعلهم الكرة تتأرجح على مقدمة أقدامهم أو أعقابها، الا أن حركة هذه الرقصة القبطية القديمة تزيد فى كونها تعتمد على قذف الدرع بظهر القدم اليمنى ، واطاحته الى أعلى ، ثم الركوع بسرعة على الركبتين ، مــع ثنى الذراع اليسرى ، ومدها الى الخلف ، لتلقف الدرع وتطيح به الى أعلى من اليمين الى اليسار •

وهناك قطع من النسيج تبين خطوة قد تكون الحادية عشرة (٢) فى هذا النسق من التسلسل ، وفيها يبــدو الراقص راكعا على ركبته اليسرى وثانيا ســاقه اليمنى ، كما لو كان يهم بالوقوف بعد ركوعه • وبينما تتجه أنظاره نحو اليمين ، تنثنى ذراعه اليسرى — كما سبق القول — استعدادا لتلقف الدرع ، وتمتد ذراعه اليمنى لحفظ توازن الجسم •

وما أن يقف الراقص بعد ذلك حتى نراه يقف بامتداد جسمه على طرف قدمه اليسرى ، حيث انثنت الساق اليمنى استعدادا للقفز الى جهة اليمين •

(١) أنظر شكل ٣٨ •
(٢) أنظر شكل ٣٩ •

واذ نلاحظ الذراع اليسرى قد امتدت الى أسفل بعد أن تلقفت الدرع ، نتبين أن الذراع اليمنى قد انثنت وامتد ساعدها الى أعلى مع بسط اليد والأنامل (١) ، وميل الرأس الى الخلف من جهة اليسار ، وكأن العينين شاخصتان الى أعلى ترقبان شيئا فى السماء من جهة اليمين .

ثم يعتدل جسم الراقص بعد هذه المناورة ، حيث يدور بجسمه على قدمه اليسرى ، فيتوجه كلية الى اليسار ، مع استمرار رفع الذراع اليمنى على النحو الذى أوضحناه فى الوضع السابق ، مع جذبها الى الصدر (٢) وترتفع الذراع اليسرى حينذاك رافعة الدرع ، كأنها تحاول أن تقى به الرأس الذى أصبح متجها الى اليسار ، وتبدو الساق اليمنى فى هذه الحالة كأنها تقفز على أطرافها الى اليسار ، والساق اليسرى مرسلة الى الخلف ، مع ارتكازها هى أيضا على المشط .

ومن المرجح أن يكون عماد الالتفاتات الفجائية التى يؤديها الراقص ، متجها تارة نحو اليمين وأخرى نحو اليسار من المرجح أن يكون عمادها على حركة الأرداف ، اذ نتبين فى الحلقات التالية لهذه الرقصة ـ اذ صح ترتيبها على هذا النحو ـ أن الراقص اتجه فجأة الى اليمين (٣) ،

---

(١) انظر أشكال ٤٠ ـ ٤١ ـ ٤٢ .
(٢) انظر شكل ٤٣ .
(٣) انظر شكل ٤٤ .

وذراعه اليمنى منثنية من عند المرفق ، ومتجهة الى أعلى ، مع بقاء الذراع اليسرى قابضة على الدرع جاذبة اياه نحو الصـــدر ، والســـاق اليمنى قد خطت خطوة ضيقة نحو اليمين ، مع ارسال الساق اليسرى وثنى الركبة الى الخلف من جهة اليسار .

ويتظاهر الراقص بعد ذلك بالفرار (١) ، مرتدا من جديد الى اليسار ، حيث تتجه ساقه اليمنى نحو يساره ، تنثنى الساق اليسرى الى يمين الراقص ، ويظل جسده فى هذه الالتفاتة متجها الى اليســـار مع اتجـاه الرأس الذى لا يزال يرقب عدوا وهميا جاثما عن يمينه فلا تنظر العينان الى الوضع الذى تخطو اليه القدمان ، وذلك لشدة الانشغال بالعدو المنقض .

وتقضى حـركة الفـــرد أن ينحنى الراقص بذارعه الممســكة بالدرع الى الأمام (٢) ، مع رفـع الذراع اليمنى المنثنية الى أعلى ، لتتقى الطعنـات الوهمية من الخصـم ، وتحول دون اصابة الرأس (٣) .

ثم تبدأ — على ما يظهر فى الحلقة التالية (٤) — حركة اطاحة النطاق الملتف حول الكتف اليمنى ، والضارب حول العضد ، الى الخلف ، على النحو الذى تقدم ذكره فى الخطوة الخامسة ، حيث قام ساعد الذراع اليسرى بحركة دائرية

---

(١) انظر شكل ٤٥ .

(٢) انظر شكل ٤٦ .

(٣) انظر شكل ٤٧ — ٤٨ .

(٤) انظر شكل ٤٩ .

فكت النطـــاق ولفته على الذراع من جديد · وكأن ادارة النطاق بهذه الكيفية وسيلة للدفاع وصد طعنات العـــدو الوهمي الذى يلاحق الراقص تارة من جهة اليمين وأخرى من جهة اليسار (١) ·

وقد تنتهي الرقصـــة بتخـلص الراقص من نطاقه كلية ، فيظهر عارى الجسد تماما (٢) ، وقد شخصت عيناه من جديد الى أعلى ، وذلك فى أثناء التفاته وقفزه تارة الى اليمين وأخرى الى اليسار ، والدرع تقذف تارة بكعب القدم اليمنى ، فتتلقفها اليد اليسرى ، وتقذف تارة أخرى بكعب القدم اليسرى ، فتتلقفها اليد اليمنى ·

ولشـــدة حـذق الراقص يؤدى حركاته راكعـا على الأرض تارة، أو راكضا أخرى، ورأسه برغم هذا مرسل إلى الخلف ، وعيناه شاخصتان الى أعلى تتطلعان الى الســـماء تبحثان بين الاجرام عن نجم ينبىء ببداية موسم زراعى أو حادث جديد ·

ومن المحتمل أن يكون الافتداء هـو المعنى المقصـود بهذه الرقصـة التى يؤديها شاب عارى الجســد لا يتجاوز عمـره الرابعة عشرة ، فالشاب المراهق يحـــارب الأرواح والأعداء الشريرة ، ثم يهب نفسه بعد ذلك الى الآلهة التى كان يتطلع اليها دائما ·

---

(١) انظر شكل ٥٠ ·
(٢) أنظر شكل ٢٠ ·

والرقصة فى صورتها هذه رقصة وثنية ولا شك ، تحمل معنى افتداء أجساد الصبية الممتلئة بالحياة وهبتها الى الآلهـة فداء لروح الميت ، أو فداء للمحصول الزراعى الجديد، بطقوس وفديات تتخذ مظهر طرد الأرواح الشريرة، ورصد الطالع السعيد ، وتقديم الجسد العارى لاستجلاب رضى الآلهة (١) .

ولا يحتاج هـذا اللون من الفداء الى قتل الفدية أو ذبحها وما الى ذلك من سبل دموية كانت تتبع قبل ذلك ، بقدر ما يقتضى التقليد الوثنى الفداء عن طريق الدعارة أو الرقص ، الأمـر الذى حتم صـفة الدعارة على راقصى وراقصات المعابد الوثنية القديمة فى الحضـارة المصرية القديمة في الأسرات المتأخرة منها ، وكذلك فى حضارات اليونان والرومان وغيرها ، مما ظلت طقوسها عالقة بأذهان الشعبين حتى بعد تلاشى هذه العقائد بقرون عديدة ؛ وقد ظلت آثار هذه الطقوس قائمة لا حتى العصر القبطى الذى مثلها وسجلها على أكفان الموتى ، برغم مخالفتها لمبادىء الديانة المسيحية ، وانما ظلت قائمة حتى أواخر القرن الماضى وبداية القرن الحالى ، حيث ظهرت فى بعض العادات والتقاليد الشعبية .

وقبل أن نعرض بعض هذه العادات والتقاليد الشعبية ننوه بأن صورة الصبية من الراقصين قد حفرت على كثير

---

(١) انظر شكل ٥١ .

من عظام الحيوانات ترجع هى الأخرى الى العهد القبطى ، فبالمتحف القبطى ، وفى كثير من المجموعات الخاصة ، أجزاء من عظام حيوانية حفرت عليها صور شبان عرايا الأجساد يؤدون رقصات كالتى نراها منسوجة على الأقمشة القبطية، ومنها الرقصة التى أوردناها .

ومن بين هذه العظام المصقولة ما يصور الراقصين وقد لفعوا أكتافهم بنطاق كالذى يكثر تصويره فى النسج المعاصر له (١) وقد وجدت هذه العظام المحفورة عليها صور الراقصين والراقصات فى مقابر الموتى ، مما يدل على أنها كانت ـ كالأكفان الصوفية المنقوشة ـ من بين الأشياء التى جرت العادة على دفنها بصحبة الموتى فى الأزمنة القديمة .

(١) ومن الدارسين للآثار من يطلق على هذه الرقصة اسم رقصة المهرج وبالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية نماذج فخارية تصور هذه الرقصة وأدرجت فى دليل المتحف المذكور تحت هذا الاسم ويبدو من جهة أخرى أن رقصة المهرج انتشرت بعد ذلك فى كثير من الأقطار وظلت شائعة فى مصر حتى نهاية القرن الماضى حيث كانت تتقدم فى بعض الأحيان موكب العروس .

رقصة المقلاع على الأقمشة القبطية وفى الفن الشعبى

ولو أننـا عدنا الى النقوش المنسـوجة على الأكفان القبطية لرأينا أن رقصة الدرع التى يؤديهـا راقص عارى الجسـد لم تكن من بين الرقصات الشـاذة أو المسرفة فى الاباحية اذ هناك رقصـة المقـلاع ، على الأقمشة القبطية أيضا • كما أن فى الفن الشعبى رقصات أخرى لم يتسن حصر خطاها ، يقوم بأدائها صبية عراة الأجساد ، منهم من يقوم برقصـات ثنائية ، يرسـل فى احـدى خطاها الصبيان العاريان رأسيهما الى الوراء وأعينهما شاخصة الى أعلى •

ومن بين الرقصـات التى أمكن تسجيلها فى هـذا السبيل رقصة يمسك فيها الصبى العارى الجسد بعصوين قصيرتين ، تعلو كل منهما عارضة تشبه الصليب أو شكل يشبه المقلاع • يقبض الراقص بكل يد من يديه على عصا يحركها بحذق ويديرها تارة الى أعلى وأخرى الى أسـفل فيما يشبه حركة النقرزان الشـعبى ولقد أورد المؤلف

« ريفو » (١) فى كتـابه الذى نشره سـنة ١٨٢٧ رسما لصبيين عاريين تماما (٢) فيما عدا نطاقا أو ملفحة ألقاها كل منهما حول كتفيه • ويمسك كلا الصبيين بيديه مقلاعا خشبيا ، فى نهايته عارضة تشبه صفحة الكتاب ، وقد انقض كل منهما على الآخر بهذا المقلاع أو نحوه ، محاولا تجريد زميله من نطاقه ، أو محاولا اصابته بطرفها • وقد ثبت كل من الصبيين على رأسه طاقية أو زنطا تخرج من أعلاه خصلة شعر • وتبدو هذه اللعبة على غرابتها شديدة الشبه بالرسوم القبطية التى تمثل احدى الرقصات الدارجة فى مصر قبيل القرن العاشر الميلادى (٣) •

ويظل الراقص فى مثل هذه السلسلة من الرقصات القبطية الأخـيرة يرمى بطرف نقابه على كتفه ومن حـول ذراعه ، ويصل به الحذق أحيانا الى قذف النطـاق بيديه الى أعلى ، فيطير فى الهواء على هيئة ثعبان ، ثم يهبط على رأس الراقص الذى يعود فيتلقفه بيده ، ليعاود قذفه محركا اياه فى حركات متباينة •

ولعل أمثال هؤلاء الغلمان الراقصين هم الذين نوه عنهم ابن اياس وغيره من الكتاب العرب فى وصفهم بعض العادات الدارجة فى الأعياد القبطية ، مثـل عيد النيروز ،

---

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis 1805-1828 (Munich — Lacroix)

(٢) انظر شكل ٥٢ •

(٣) انظر اشكال ٥٣ ــ ٥٤ ــ ٥٥ •

أو عيد النفطة ، وما شاكل ذلك ، مما أوردنا ذكره في غير هذا المكان . كذلك يبدو من دراسة صور هؤلاء الغلمان الراقصين أنهم هم الذين أخفق الكتـــاب الأوروبيون فى القرن الماضى فى وصفهم أو التعرف على أصول صـــناعتهم وتقاليدهم القديمة ، اذ أن بعض الـكتاب الأجانب الذين زاروا مصر فى بداية القرن التاسع عشر، أمثال «شانتر»(١) و « سان جون » (٢) قد أرجعوا انتشار الغلمان الراقصين الى افتقار العواصـــم المصرية كالقاهرة والاسـكندرية الى « غوازى » و « عوالم » ، ولاسيما بعد أن نفاهم محمد على الى الصعيد ، وبخاصة اســـنا ، الأمر الذى حمل نفراً من الصبية والغلمان على ارتداء ملابس النسوة ، وتقليد حركات « الغوازى » والراقصـــات اللاتى حرمت عليهن الاقامة فى شمالى البلاد ، ولاسيما عواصمها .

غير أن هذه الملاحظة قد تكون على غير أساس ، اذ تدلنا الرسوم المصورة على النسيج القبطى ، وكذلك الحفر على العظام التى وجدت بالمقابر القبطية ، على قيام — الغلمان بالرقص منـــذ زمن طويل . وقد يرجع هـــذا التقليد الى القرون الأولى الميلادية ، أو قبل ذلك فى غضون الحضــــارة اليونانية الرومانية ، حينما كان الرقص من بين الطقوس الدينية ذات الطابع الاباخى .

---

(١) Chantre, E., Recherches Anthropologiques — Egypte (Lyon, Rev. 1904)

(٢) St. ohn, J.A., Egypt and Mohamed Ali (London, Longman, 1834

ويضيف المؤلف « شانتر (١) » (سنة ١٩٠٤) أن الراقصين والراقصات وقتذاك كانوا ينتمون الى قبائل الغجر الذين كان يبلغ عددهم فى مصر فى بداية القرن العشرين ٥٢٦٦ ، ومنهم من كان يعمل رفاعيا الى جانب رقصه ، ومنهم من كان يدق الوشم ، ولا سيما «الغوازى» أسوة بالكاهنات المصريات القدامى اللاتى كن — على حد قول الباحث « كايمر » — يسمين أنفسهن كاهنات هاتور ، وكن يمارسن الرقص بداخل المعابد ٠

ويضيف « كايمر » (٢) أن نساء الغجر أصبحن يقمن بدق الوشم ، وتقوم الغوازى أيضا بالدور نفسه فى الختان ودق الوشم ، أسوة بالغجريات ٠

ومن المرجح أن يكون الغجر طوائف متخلفة لأرباب حرف الرقص ممن كانوا يحيون المهرجانات والموالد منذ العهود القبطية والعصور التى لحقتها ٠

ومما يؤيد هذا الرأى قول الكاتب « سونينى (٣) » (سنة ١٨٠٠) أن العادة قد جرت فى مصر أن يعقب رقصات الغوازى فى الموالد استعراضات لألعاب الحواة

---

(١) Keimer L., Remarquess ur le Tatouage dans l'Egypte Ancienne (Mémoires Inst. dêEgypte, T. 33 — 1948) .

(٢) Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt, 1800

(٣) انظر شكل ٥٦ ٠

الذين درجوا على اظهار البراعة فى قذف الكرات أو الأحجار ولقفها ، وغير ذلك من حيـل يبرعون فى أدائهـا • وكان بصـحبة هذا الفريق من الراقصين والراقصـات والحواة مهرج يضحك المتفرجين بحركاته وأفعاله المثيرة والباعثة فى غرابتها على انبساطهم •

رقصة الخيال أو أمير النيروز في الفنون الشعبية القديمة

وقد يخطر بذهن المرء وهو يقرأ مثل هذه الدراسات الأجنبية عن عالم الحواة والغجر والغوازى والراقصين ، ذلك الوصف الذى أورده ابن اياس (١) فى أحداث سنة ٧٨٧ هـ أى القرن الثالث عشر الميلادى ، عن وصف عيد النيروز ، حيث يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، يركبون منهم شخصا خليعا على حمار ، وهو عريان ، وعلى رأسه طرطور خوص ، فيسمونه أمير النيروز .

فهذا الوصف على اقتضابه يوحى بأنه قد تكون هناك صلة بين أمير النيروز هذا وما كان يقوم به من تهريج وهو ممتط حمارا ، وبين من سموا بعد ذلك فى القرون الأخيرة بالغجر والمهرجين وغيرهم ، ممن كانوا يعيشون فى صورة

(١) ابن اياس بدائع الزهور فى وقائع الدهور .

طوائف شبه منعزلة عن المجتمع وعلى قول بعض الباحثين أنه كانت لهم لغة قائمة بذاتها ، حاول البعض تسجيلها ٠

واذ ننوه بهذه الصلة بين أمير النيروز والغجر ، نربط من جهة أخرى بين وصف المهرج العارى المتطى حمارا ، ونقش قبطى من النوع الذى درج نسجه على أكفان الموتى ٠ صور فيه صبى عار الا من نطاق أو ملفحة أرسلها حول رقبته ، وقد امتطى جوادا ٠

وتبين الصور (١) المتعددة هذا الفارس العارى وهو يؤدى حركات راقص يرقص عاريا على جواده ٠ وقد يكون هذا التقليد قد تحول فيما بعد الى جعل الصبى الراقصين على الجواد مهرجا عاريا يمتطى حمارا ، وعلى رأسه طرطور من الخوص ، على النحو الذى ورد فى وصف ابن اياس ٠

ومهما يكن من أمر فقد حاولنا بهذه المقارنات المتعددة ربط تقليد الغلمان الراقصين على النحو الذى صورت فيه على الأقمشة القبطية المنسوجة حوالى القرن العاشر الميلادى أو بعد ذلك بقليل — ربطها بوقائع تاريخية ، ووصف بقايا شعبية قديمة استمرت حتى بداية القرن الحالى فى مصر ، مما يرجح كونها مظاهر منحلة ومتدهورة لتقاليد قديمة كانت ، مقرونة — منذ الأزمنة الوثنية ، قبل المسيحية بقرون عديدة — بطقوس دينية تقام فى أعياد موسمية ٠

---

(١) انظر أشكال ٥٧ — ٥٨ — ٥٩ — ٦٠ ٠

وهى وأن كانت فى بدايتها قد قامت على تمثيل أنواع من الخلاعة أو الاباحية ، فلم تكن لغير تمثيل طقس دينى ، له مناسبات محددة ، ولم تكن قائمة لاثارة الشـــهوات وبث روح الانحلال الخلقى بين أفراد المجتمع أسوة بمـا كانت تقتضيه طقوس الراقصات الفرعونية فيما مضى .

رقصة النحلة

ومن غريب المصادفة أن الثوب الجنائزى الذى نوهنا عنه ، وصور عليه بطريقة النسيج رقصة الخيال ، يبين على أحد جوانبه مشاهد متعاقبة لرقصة تقوم بها امرأة تخلع ثيابها تدريجيا ، وقد صورت فى تسعة مشاهد دائرية متعاقبة تظهر فى أولها بسروال شد على خصرها بنطاق ، فى حين تعرى سائر جسدها (١) ، وقد ثنت ذراعيها ، وثبتتهما على خصرها ، وبدا من تحت السروال أنها تضم ركبتيها وقدميها مع ثنى الساقين لتحفظ توازن جسمها ـ وهى فى هذا الوضع ـ عن طريق موازنة استقامة الساق والظهر مع حركة الأرداف التى تحرك الساقين ، وبالأحرى الركبتين ، ذات اليمين وذات اليسار ، على حين ينظر الوجه الى يمين الراقصة (ويسار الصورة) •

وفى المشهد الثانى تقف الراقصة على ما يبدو على

(١) انظر شكل ٦١ •

أطـراف قدميها متأرجحـة ذات اليمين وذات اليسار (١) . ومحركة فى أثناء تأرجحها النطاق الذى يتدلى من خصرها .

ولا يختلف الشكل الثالث (٢) عن الوضعين السابقين فيما عدا ابعاد الراقصـة ركبتيها عن بعضهما اسـتعدادا للوثب ، كما تؤكده الحركة الرابعة ، حيث تخطو بساقها اليسرى نحو يمينها ، وتتخلف ساقها اليمنى الى الوراء ، وتظل حـركة الذراعين المثنيتين والممسـكتين بالخصر على ما كانت عليه ، كما يظل الوجه ناظرا الى يمين الجسم (٣) (يسار الصورة) .

وتبدو الراقصة فى الحركة الخامسة (٤) وقد ضمت قدميها وثنت ساقيها مرة أخرى مع ابعاد الركبتين عن بعضهما وبقاء حركة الذراعين والرأس على ما تقدم .

وتظهر فى المشهد السادس درع (٥) تكاد تلاصـق مرفق الزند المنثنى للذراع اليمنى وقد ابتعـدت الذراع اليسرى عن الخصر ، وامتدت اليد اليسرى كأنهـا على استعداد لتلقف الدرع القائم فى الجهـة المقابلة ، وذلك عند دوران الجسم فجأة نحو اليمين أما الساقان فتبدوان

---

(١) انظر شكل ٦٢ .

(٢) انظر شكل ٦٣ .

(٣) انظر شكل ٦٤ .

(٤) انظر شكل ٦٥ .

(٥) انظر شكل ٦٦ .

مضمومتين ومرتكزتين على طرفى المشطين ٠

ويرجح أن يكون بين حركات هذه الرقصة تلقف درع تارة وقوس يقذفها أحد المعاونين نحو الراقصة تارة أخرى فتتلقفهما دون أن تحرك قدميها ، وانما تلقفهما وهى واقفة على مشطيها (١) ، وحافظة توازن جسمها ، مع ارتكاز احدى يديها على خصرها ويبدو أن الراقصة تعود الى وقفتها الأولى بعد تلقفها الدرع ، أو قد يكون طوقا واضعة يديها عند الخصر ، ناظرة الى يمينها ، محركة ساقيها الى اليمين واليسار ، تهم بحركة أكثر براعة وحذقا فى القدرة على تلقف الأشياء حيث يقذف المعاون قوسا (٢) عن يسار الراقصة أى فى الجهة التى لا تنظر اليها ، مما يضطرها الى تلقفه فى التفاتة سريعة دون النظر الى موضعه فى أثناء قذفه ٠

وتنتهى الحركة فى هذه الرقصة باسدال الراقصة نطاقها أو سروالها وتجردها من الثياب كلية (٣) ، فنراها ترفع يدها اليمنى الى أعلى كأنها تحيى المشاهدين ، وتمد ذراعها اليسرى الى جانبها ، فى حين تخطو الساق اليسرى نحو اليمين ، وتتأخر الساق اليمنى الى الخلف بعيدا عن النطاق أو السروال الذى بدأ يسقط على الأرض ٠

---

(١) انظر شكل ٦٧ ٠
(٢) انظر شكل ٦٨ ٠
(٣) انظر شكل ٦٩ ٠

ولعلها تقوم بعد تلك التجربة برقصة تعتمد فيها على الأرداف والذراعين دون تقيدهما فى هذه الحالة ٠

وقد تكون الصورة التى تمخضت عنها هذه الرقصة عبر القرون هى تلك الرقصة التى سجلها بعض المؤلفين الأجانب وصورها خلال منتصف القرن الماضى ، حيث كان يطلق عليها اسم « رقصة النحلة » التى اشتهرت فى مدينة اسنا بصعيد مصر ، وكانت تقوم بها راقصات يغلب أن يكن من النوبيات ٠

ورقصة النحلة فى زعم الراقصة تقوم على أن نحلة قد نفذت الى ثيابها الداخلية فتصيح الراقصة متظاهرة بالفزع والألم من لدغ النحلة ، فتتعرى تارة باحثة عن مصدر اللدغ ، وتتستر أخرى ، مؤدية فى أثناء ذلك حركات راقصة بأردافها وخصرها ٠ ويزداد عنف هذه الحركات تدريجيا ، على زعم أن آلام اللدغ قد تزايدت ، مما يضطر الراقصة الى التجرد عن ثيابها قطعة بعد أخرى ، حتى تبدو عارية تماما أمام المتفرجين ٠

وكانت هذه الرقصة من بين الرقصات التى اتصفت بالغلظة ، ولمجانبتها الرقة التى كانت تلازم رقصات العوالم اللاتى درجن على الرقص أمام المماليك وفى قصورهم ٠

ولعل شعبية رقصة النحلة وأباحيتها تجعلانها أقرب صلة بالرقصة القبطية التى أوضحناها فيما سبق (١) ، والتى قد يكون لها ـ أسوة بغيرها من الرقصات القبطية ـ مصادر وثنية قديمة كانت قائمة بعد العهود القبطية عند الشعبيين والغجر .

(١) انظر شكل ٧٠ .

الرقصات اليونانية والرومانية القديمة

وتتضح هذه الظاهرة التى أدت الى فصام ألوان الرقص الشعبى عن فنون الرقص التى كان يلهو بها أهل اليسار فى عصر المماليك ، وذلك الفصام الذى جعل كل لون من لوني الرقص الشعبى والملوكى مختلفين ومتباينين تباينا تاما ـ تتضح ظاهرة الفصام هذه فى ألوان الرقص القبطى عند بدايته ، فتصور لنا الأقمشة القبطية ، ولا سيما المصورة على ستور أكفان الموتى ، رقصات شديدة الشبه بالرقصات اليونانية ، حتى يكاد يختلط الأمر على المرء ، فلا يدرى أهذه من صنع يونانيين أم مصريين؟ • فقوام الراقصين والراقصات يوحى فى اتساقه بجمال الفنون اليونانية القديمة ، ولا سيما أن الملابس المصورة فى هذا الضرب من الرقص القبطى تشبه الستور اليونانية القديمة مما لا يدع مجالا للشك فى أنها قد استوحت خطاها وأساليبها ، بل ذوقها وقواعدها العامة من الفنون اليونانية القديمة ، ثم الرومانية من بعدها ، حيث يكاد يجزم الناظر اليها أن الراقصين أجانب عن مصر •

ثم لا نلبث أن نرى أنماط النسج القبطى قد تغيرت وزادت شعبية رسومها ، فلم تعد تبغى تصوير محاسن الشخصيات اليونانية الراقصة بقدر سعيها لتصوير رقصات دارجة فى المحيط القبطى ، وانشقت قواعدها عن القوعد اليونانية القديمة ، واستندت تارة على بقايا رقصات فرعونية أو نوبية ، وربما على مزيج مشوه من الرقصات اليونانية الرومانية التى انفردت فى غرابتها وسبل أدائها والطابع المحلى الصميم ، وذلك قد يتسنى بدراسة الرقصات المبينة على الأقمشة القبطية (١) ، أو المنحوتة على أجزاء من عظام الحيوان (٢) ، مما كان يدفن مع جثث الموتى ، تلك الرقصات التى اصطبغت بالطابع اليونانى الرومانى — يتسنى الوقوف على خطوات رقصات يونانية قديمة سجلت فى مصر كما سجلت على آثار اليونان وغيرها من الأقطار التى امتدت اليها آثار هذه الحضارة وثقافتها ، بالاضافة الى فنونها ٠

غير أنه يتعذر — باستعراض مثل هذه النماذج المنسوجة على القماش القبطى — الاهتداء الى رقصات لها ارتباط بتراث هذه البلاد ٠ وهذا الارتباط قد لا نوفق اليه الا بدراستنا ما يشذ فى الأنماط القبطية عن الطابع

---

(١) انظر شكلى ٧١ — ٧٢ ٠

(٢) انظر شكلى ٧٣ — ٧٤ ٠

اليوناني الروماني ، كالأمثلة التي أوردناها قبل ذلك في رقصة الدرع ، ورقصة الخيال ثم رقصة المقلاع ،ورقصة النحلة ـ تلك الرقصات التي لانظائر لها في الرقصات الشعبية ، ولها في بعض الأحيان قرائن برقصات فرعونية قديمة .

رقصة القرفصاء

ومن بين التماثيل المصرية التى ترجع الى العهد اليونانى الرومانى ما يصور المعبود « بس » وقد حمل على كتفيه امرأة كأنها جالسة القرفصاء ، وأسندت كلتا قدميها على ذراعى المعبود «بس» (١) • ويبدو أن هذه المرأة الجالسة فى الوضع الغريب على ذراعى وكتفى «بس» اله الرقص ، لها صلة بالرقص ، أن لم تكن راقصة بالفعل • وقد ظهرت المرأة فى العديد من نسخ هذا التمثال المصنوع من الفخار ، بل المصبوب فيه ، عارية الجسد •

وهناك بعض الأختام التى ربما تكون قد صنعت فى الفترة نفسها ، نحتت عليها أشكال هذه المرأة العارية ، والمتوجة بهالة ، والحاملة فى يديها ما يشبه الهالة أو الطوق المشع بالنور أو غير ذلك من أدوات تستخدم فى الرقصات قد تشبه الطوق • وقد نجد فى

(١) انظر شكل ٧٥ •

تقاطيع هذه المرأة ما يطابق تماما النموذج الذى يحمله تمثال « بس » الذى نوهنا عنه . وهذه الأختام كانت تستخدم لختم بعض أنواع من القرابين ، وقد تكون لها صلة قديمة بالراقصات والحركات التى كن يقمن بها مما كان له دلالة على الفأل الحسن ، ومنها ما كان يستخدم لعلاج بعض الأمراض على النحو الذى انتقل الينا فى صورة الرقصات الشعبية الممثلة فى الزار .

وفى العدد من الأقمشة القبطية نصادف شخصية امرأة نراها تارة متقرفصة وأخرى واقفة ، وقد ثنت ذراعيها وأرسلت ساعديها الى أعلى ، وأمسكت بكل من يديها طوقا عليه خطوط مستعرضة تشبه الأشعة (١) .

وفى عدد من الكتب والمخطوطات الشعبية التى تختص بوصف بعض الأعمال السحرية والطقوس التى تتبعها بغية استخدام السحر فى الأغراض الواقية من الأمراض والجالبة السعادة الى الحياة ، الضامنة نضرة الجسم وشبابه فى مثل هذه الكتب والمخطوطات التى ينظر اليها على أنها من ضروب الشعوذة ، نقرأ أوصافا عن المرأة وهى تحجل أو تقعد القرفصاء وتقفز وهى فى هذا الوضع ، مؤدية بعض الحركات بذراعيها مما قد يكون له صلة بالرسوم المنسوجة على القماش القبطي بتمثال « بس » الذى يصور امرأة تقعد فى جلسة القرفصاء على كتفى اله الرقص .

---

(١) انظر شكل ٧٦ .

وهناك عدد وفير من الرسوم القبطية يصور رقصات ثنائية تمثل امرأة وشاباً ، أو شابين منهما يحجل أحدهما أمام الآخر وهى فى جلسة القرفصاء ، أو يقفز وكأنه مقرفص كالضفدع • ومن المعروف أن الضفدع كانت من الحيوانات التى قدست فى الأزمنة الفرعونية ، وظل تقديسها قائما حتى الأزمنة اليونانية الرومانية ، واستمر بعد ذلك تمثيلها كحيوان جالب للخير أو وفرة الذرية •

ومن الجائز أن تكون النسوة الراقصات على هذا النحو قد اتخذن هذا اللون تمثيلا للنساء حين يجلسن على كراسىّ الوضع ، تلك المقاعد الشعبية التى تجلس عليها النسوة الحاملات عند وضعهن ، وهن فى مجلسهن هذا يشبهن القاعدات القرفصاء • وان كان تمثيل المرأة الراقصة رقصة القرفصاء هذه قد يفهم ويفسر على محمل تطلعها عن طريق الطقس الى زيادة ذريتها ، فقد تكون تفسير الرسوم القبطية التى تمثل امرأة ورجلا أو رجلين شابين فى فترة المراهقة مماثلة فى مضمونها الذى يرجح أن تكون من السبل الضامنة للآثار ، ولا سيما أن تماثيل الاله « بس » كانت تشكل أحيانا بما يؤكد رعاية هذا المعبود لتلك الناحية الحيوية فى الانسان •

رقصة رصد الطالع

وفى بعض الرقصات الثنائية التى من النوع الذى أوردنا ذكرة تقوم الراقصتان المتقرفصتان بطرح رأسيهما الى الوراء مع الشـــخوص الى أعلى ، ممـا يذكر المرء بمـا يقال فى كتب الشعوذة عن « الشبشبة » واستحضار الجن والنظر الى القمر وهو فى أحد منازله المحددة ·

وان كانت هـــذه الطقوس يمتزج فيهـــا الغرض السحرى بالحركة الجسمانية التى يؤديها الراقص ، فكذلك يستشف من الوفير من الرقصات القبطيـــة الممثلة على القماش ما يحملنا على نسبتها ، أو احتمال ارجاعهـا ، الى طقوس تتضمن أحيانا صفة التنجيم ، كزجر الطير ولا سيما أننا نلاحظ فى بعض الرقصات المرسومة على أكفان الموتى ما يصور الراقص وهو يطلق من يده غرابا أو طائرا أسود اللون ·

ولا غرابة فى أن نحاول استنباط صفات التنجيم فى بعض الرقصات القبطية ، فنحن نقـــرأ فى المراجع والأبحاث التى تناولت درس عـــادات وتقاليـــد الغجر

والراقصات فى القرون الماضية حتى مطلع هـــذا القرن ما يؤكد لنا اشتغال الراقصات بكشف الطالع وخط الرمل وضرب الودع وقد تحولن بعـد ذلك الى قراءة الفنجـــان وقراءة الكف ٠

ولعل هذا التفسير يساعدنا على تفهم بعض الأدوات غير الموسيقية وغير الأسلحة التى يمسك بها الراقصـون والراقصات فى الرسوم القبطية التى تعتبر وســيطا بين حضارات متعددة وعقائد قلما ارتبطت ـ كما سبق القول ـ بالديانة المسيحية ، الأمر الذى جعلها محتفظة بصفتهـــا الشعبية ذات المصدر الوثنى القديم ، مما انتهى الى بعض رقصات شعبية كانت قائمة الى عهــد قريب ٠ واذا نحن قدمنا الرقصات القبطية التى من هذا النوع فكأنما تقضى على أواصر العديد من رقصاتنا الشعبية وتاريخهـا الغـــابر السحيق ٠

الرقصات الشرقية والرقصات الغربية

وقبل أن ننتقل الى وصف رقصة شعبية أخرى ننوه باحتمال حياد الرسوم القبطية سواء أكانت فى صـــورة نســج ، أم فى صورة نقش ، أو حفر على عظـــام الحيوان وألواحها ـ حيادها عن الطابع اليونانى فى الرقص الذى سرعان ما اختفى وتلاشى تدريجيا على النحو الذى سبقت الاشارة اليه وقد يكون هذا من أسباب اختلاف طبيعـة الرقصات الشرقية ـ وبالأحرى الرقصات الشـــعبية فى مصر ـ اختلافا كليا عن الرقصات اليونانيـــة القديمة ، والأوروبية من بعدها ، التى تحتم على الراقصين والراقصات أداء بعض حركات فى أثنـــاء رقصـــهم ، الأمر الذى جعل رقصاتهم تحتاج الى ساحات يتحركون فيهـــا فى الادبار والاقبال فى أثناء أدائهم هـــذه الرقصـــات التى هى فى عمومها قفزات جريئة وقيام وركوع يضيق بها أى ايوان من الايوانات القائمة فى القصـــور الشرقية مهمـــا اتسعت ٠

وبينما تعتمد حركات الرقضات الأوروبية على التحكم

فى حركة السيقان والأقدام يلاحق فيها الحاذقون فنـــون الرقص بعضهم بعضا ، بينما تتصف الرقصات الأوروبية فى عمومها بهذه الصفات ، نرى الرقصات الشرقية تميـــل الى الاستقامة ، وتعتمد على وقفـــة الراقص أو الراقصـــة وأدائهما حركات مختلفة باهتزاز الأرداف والصـــــور والأكتاف والأذرع والأعناق ، والرقص على النحو الذى نراه شائعا فى الرقصـــات الهندية القديمة ، والحضـــارات التى كانت قائمة فى الهند الصينية وبورما وجاوة ، فضـــلا على حضارات الصين واليابان القديمة .

ويبدو أن الرقصات الشعبية فى مصر استمرت فيما بين العهود القبطية والعهود الاسلامية محافظة على طابعهـا فى أداء الحركات ، دون التمادى فى القفز والركض بل على العكس من هذا فقد كانت تتفنن فى أداء أبرع الرقصـــات فى نطاق محدد وحيز ضيق ، حتى يمكن أن تؤدى بداخـل حجرة صغيرة .

واذا كان الرقص فى قصر من القصور رأينـــا حوله حلقة قد ازدحمت بالمتفرجين الذين يضيقون الحيز المعـــد للرقص .

واذا كانت بعض الرقصات القبطية التى نوهنا عنها ، كرقصة الدرع مثلا ، قد اقتضت أن يتحرك الراقص من اليسار الى اليمين فانه لا يلبث أن يخطو بضـــع خطوات ترده الى مكانه ، مؤكدا بهذا اعتمـــاد الرقصة على مكان ضيق ، وعدم احتياجها الى فناء واسع أو بهو فسيح .

وكذلك رقصة النجلة ، فان الراقصة فيهـــا لا تكاد تتحرك من مكانها ، وهى تضم قدميها بجوار بعضـــهما ، مؤدية كافة الحركات وهى واقفة فى المكان نفسه ٠

وقد سبق أن نوهنا عن رقصة الصـــبى المتطى فرسا ، ويبدو من النماذج المصورة أن ظهور الفـرس فى هذه المناسبة لم يكن ليؤدى انفارس حركات فى الفروسية والتسابق ، كما فى ألاعيب الكرة والصـــولجان وغـير ذلك من ألاعيب الفروسية ، وانما يبدو أن الفرس استخدم فى هذه المناسبة للطواف بالفارس فقط ٠ وعلى كل فمن بين ألاعيب الفروسية الشعبية حتى اليوم رقصة الخيل التى برع فيها كثير من الأعراب وأهل الريف ، فقد دربوا الخيل على أداء حركات راقصة على أنغام الموسيقى من طبل وزمر ونلاحظ أن الحصان فى هذه الرقصة لا يكاد يتحرك الا فى نطاق ضيق ٠

وقد نوهنا فى شرحنا السابق برقصة المقلاع ، وهى لا تعدو أن تكون ضربا من المبارزة يأخذ شكل الرقص فى نطاق يتسم هو الآخر بالضيق ، وهكذا يبدو أن أساليب الرقص التى تقتضى جريا قـــد توارت ، وليس ذلك لقلة النفوذ اليونانى الرومانى فى مصر ، بقدر ما كان لاختلاف طـــابع الذوق الأوروبى عن الذوق الشرقى عامة والمصرى على وجه الخصوص ، مما جعل الراقصين والراقصـــات ، أرباب مهنتهم،والمصورين والنحاتين يمثلون الذوق الشعبى الذى يتفق ومشاعر الناس ولا سيما جمهرتهم ٠

الفرق الشعبية القديمة للرقص

ومن الرسوم المنسوجة على القماش القبطى ما يصور فرقة الراقصين والراقصات مكتملة ، كان الجميع ينتظرون أدوارهم للقيام بأدائها ، فمنهم الصبية العارين ، ومنهم من امسك بدرع فى يده ، ومنهم من وقف عاريا وأرسل نطاقا على كتفه ، ومنهم من أمسك بقوس فى يده ولبس فى قدميه مركوبا أو حذاء أحمر اللون أو أصفر ، كالأحذية الحمراء التى يلبسها البدو فى مناطق مرسى مطروح وقد وقفت راقصات حافيات الأقدام وانسدل على خصر كل منهن نطاق شفاف أو سروال يصل الى أقدامهن وتظهر من خلاله مفاتن أجسامهن التى تكون عارية من الخصر الى العنق ، وقد أرسلت كل منهن نطاقا شفافا على كتفيها ٠

وتبين بعض الصور فى النسيج القبطى عازفة ارتدت سراولا وعرت عن صدرها، تجلس على مقعد خشبى منخفض أشبه بمقاعد بعض أرباب الحرف مثل السروجية وصناع الأحذية ٠ وتعزف هذه المرأة على آلة وترية تشبه بعض الآلات الفرعونية القديمة ، أو ما يسمى بالفرنسية « لير »

وهي الآلة التي كان شعراء اليونان القدامى يعزفون عليها • ونرى هـذه العازفة وقد توجت رأسـها بما يشبه القبعة المدببة أو العمامة •

ثم نلاحظ من جهة أخرى أن الراقصـات كن يتركن شعورهن منسابة الى الخلف فى شكل جدائل ، ولعل هذا التقليد استمر بعدئذ حتى العهد المملوكى ، حيث كانت الراقصات من العوالم يعنين بجعل جدائل شعورهن فردية فى اعدادها ، ومنتهية الى أسفل بحليات أو عملات ذهبية وقد صففت شعور الراقصات فى غالبيتها وفقا لهذه الصور المنسوجة على شكل جدائل ، ونراها فى أمثلة أخرى على شكل ضفائر جمعت على جانبى الوجه فى شكل لولبى أو حلزونى يشـبه القرون • وقد تكون لهـذه الطريقة فى تصفيف الشعر صلة بتمثيل المعبودة الفرعونية هاتور أو حاتور •

أما الصبية الراقصون فانهم كانوا يرسلون شعورهم فتصل فى استطالتها الى أكتافهـم أو تتجاوزها ، وقد ربطوا رءوسهم أحيانا برباط رفيع يحيط بالرأس فـوق الجبهة وهم بشعورهم المرسـلة الطويلة المدلاة على أكتافهم يشبهون « كوديات الزار » ، وهـم جماعة من الراقصين يطيلون شعورهم على النحو الذى تقدم بالنسبة للراقصين فى الأقمشة القبطية ، ولكن يختلفون عنهم فى أنهم ليسوا عرايا بل يرتدون جلاليب فضفاضة تنحسر عنـد الخصر

بنطاق ، ومنهم من يدق على الدف فى أثناء رقصات الزار ٠

والذى نود التنبيه اليه فى صور تجمعات فرق « وجوقات » الراقصين والراقصات المصورة على الأقمشة القبطية هو أن هذه الفرق كانت على ما يبدو تجلس بجميع أفرادها أمام المتفرجين ، على النحو الذى ما زال قائما حتى اليوم فى فرق الراقصات ٠ وكانت الفرق القديمة تضم بالاضافة الى الراقصين والراقصات والموسيقيين جماعة من البهلوانات ، وربما الحواة وأرباب حيل اللهو المختلفة فما يكاد الواحد منهم أن يقوم بدوره حتى يرتد جالسا مع بقية أفراد الفرقة ، فى حين يتقدم زميل أو زميلة لتقوم بدورها فى الرقص والغناء ، ثم يلاحقها غيرها ، وهكذا دون أن يتوارى أفراد الفريق عن أنظار الجمهور طوال الحفل كالعادة الدارجة فى المسرح الأوربى الذى تتأكد فيه فكرة الفواصل والستائر ٠

وقد صورت بعض الكتب الأجنبية التى نشرت فى منتصف القرن الماضى جماعات من المداحين ، وجماعة من الحواة ، وجماعة من الراقصين ٠ وقد بدا أن كل جماعة من هذه الجماعات المختصة باحياء الموالد والأفراح كانت تتكون هى الأخرى من أفراد تضم رجالا وصبية ونساء وطبالين وزمارين وغيرهم مما له صلة بتقليد فرق الرقص فى الأزمنة القبطية ٠

رقصة الفوط

وقد نشرت الكاتبة الفرنسية التى أطلقت على نفسها إسما مستعارا هو « نية سليمة (١) » ، نشرت فى مطالع القرن الماضى كتابها عن الحريم المصرى ، وصفت فيه طقوس الزار السودانى الذى شهدته وقتذاك . وقد لاحظت فى جملة المناسبات التى حضرتها أن طقوس هذا التقليد تقتضى التخضب بدماء الفدية ، وأن الكودية من النســــاء ترتدى فى بعض مواقفها معطفا أو عباءة تســدلها على أكتافهــا ، وتكون من الحرير الأبيض المقلم بخطوط صفراء ، ويعتبر هذا الرداء من الأكسية الهامة ذات الطابع السحرى فيمــا تقوم به من رقصات . وهناك مواقف ترتدى فيها كودية أخرى ما يشبه الفوط التى تنحسر عند خصرها وتنسدل من الأمام . وتكون هــذه الفوط من الحرير الأحمــر المقلم بأقلام صفراء .

وقد تكون هنــاك صــلة بين ما وصــفته الــكاتبة الفرنسية فى بداية القــرن الماضى عن طقوس الزار وثيابه

(١) Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris)

وما نراه مصورا على بعض الأقمشة القبطية القديمة الممثلة لأنواع الرقصات ، فمن بين رسوم الرقصات المنسوجة على الثوب الواحد التى تمثلهن شبه عاريات ، وتمثل الصبية يرقصون عراة أيضا ، نرى راقصة تباين سائر الراقصات ، بأن وثقت على خصرها رباط « فوطة » تنسدل الى أسفل مع اتساعها تدريجيا ، حتى تظن فى بادىء الأمر أنها « جونيلة (١) » حديثة أو نوع من الثياب والستور يباين فى احتشامه ووقاره بقية أفراد الفرقة الراقصة الممثلة على الثوب. وأحيانا نرى الفوطة مسدلة على رجلى الراقصة، وقد بدت فيها نقط لعلها حليات أو آثار الخضاب . وليس التخضب فى الرقص مقصورا على دماء الفدية ، كما فى حالات الزار ، وانما قد يكون بالصبغات المختلفة أو بالحناء .

(١) Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris)

رقصة النطاق والمعطف

وهناك من الشخصيات الراقصة فى الأقمشة القبطية ما يمثل راقصة وقد عرت جسدها ، فلا يسترها ســوى نطاق رقيق ضرب حول خصرها ، وانســـدلت منه دلاية صغيرة من الأمام على شكل حجاب • وبينما نراها تمــد ذراعيها وتثنى مرفقيها ، وترســـل ســـاعديها الى أعلى ، باسطة يديها ، مفرجة أصابعها ، نراها قد استترت من الخلف بمعطف ينســدل حتى الركبتين • ويرتكن الجــزء العلوى من المعطف على الكتفين ، أما أطرافه فتبدو موثقـــة بكل معصم كأنها أجنحة الطائر • ويبدو المعطف فى بعض الحالات أزرق مقلما بأحمر تتخلله بقع بيضاء تحاكى ريش الطير •

وقد تكون هناك صلة بين هذا المعطف وما وصفته الكاتبة « نية سليمة (١) » فى كتابها ، ومهما يكن من أمــر فقد شــاع فى العديد من صـــور الغوازى والعوالم اللائى

(١) انظر شكل ٧٧ •

صورن فى القرن الماضى ، وسجلت صورهن فى المؤلفات الأجنبية ، أن من بين رقصاتهن ما تقتضى اسدال ما يشبه المعطف المنسوج من قماش شفاف على أكتافهن وارسال أذرعهن الى الأمام ، مع ثنى السواعد الى أعلى ، وبسط الأيدى وتفريج الأنامل ، ومع أن الراقصات فى القرن الماضى كن فى عمومهن كاسيات بقفاطين وسراويل وصدارية ، الا أن هذا النحو من رقصاتهن كان يحاكى الرقصات القبطية القديمة ، لا سيما رقصة المعطف .

واذا كانت أوجه التشابه قد بدت لنا بين معطف الراقصة القبطية ومعطف الراقصات المملوكيات ، فهناك أوجه تشابه أخرى وقرائن تربط بين النطاق الرقيق الذى ضربته الراقصة القبطية حول خصرها على النحو الذى شرحناه ، ومجموعة من النطاقات الشعبية النوبية كالنماذج التى نشرها الكاتب الفرنسى « جومار (١) » فى كتابه الذى نشر سنة ١٨٢٣ ، عن رحلاته فى مراو والنوبة ، وحيث ظهرت فيه دلايات وخصل من الصوف الملون وقد جدل النطاق بخيوط ملونة اتخذت زخارف تشبه شكل الاله بس .

كذلك نرى أنواعا من النطاقات السودانية قد صورها الباحث « وينرايت (٢) » فى دراسة نشرها فى دورية

---

(١) Jomard, E.F., Recueil d'observ. et de mémoires sur l Egypte, T. VI, Courrier de l'Egypte.

(٢) WainWright, G.A., Ancient Survivals in Modern Africa (Bull. S.R.G.E.T. (No. 114 y. 1919)

الجمعية الجغرافية فى مصر ، بين فيهـا أوجه التشـابه بين النطاق القبطى والمملوكى والنطاق السودانى المصنوع من الخرز والمحـلى بدلايات من القواقع وأحـجبة مثلثة وأخرى مربعة الشكل ٠

ونشـاهد فى احـدى الصـور التى نشرها المؤلف « بوتشر » عن مصر سـنة ١٩١٣ جمـاعة من البشريات وقد تحلين أيضا بأحجبة مثلثة ومربعة الشكل ، هذا عدا ما نشره « كليمر » فى دراسته عن الوشم عند الفراعنة ، وفى الفنون الشعبية الحالية ، حيث أورد مجموعة من الصور تدلت فيها الأحجبة من نطاق الراقصات الأفريقيات ، كذلك النطاق الذى جرت العادة بصنعه من الخرز الملون والجلد ٠ وأحيانا يستبدل بنطاق الزار المصنوع من دلايات جلدية ينتهى بحوافر الماعز ، النطاق المصـنوع من الخرز الأزرق والمنتهى بأحجبة ، والذى يستخدم أيضا فى الرقص ٠

وقد تكون حوافر الماعز بأشكالها المثلثة قريبة الشبه بالأحجبة الجلدية ذات المظهر نفسه ، مما حمل الكودية على استخدامها ٠ وقد يكون لاستخدام الحوافر صـلة بالفديات المنحورة فى الزار ٠ وعلى كل فما من شك فى أن أوجـه التشـابه تتضـح بين الفنون الشعبية الحالية فى نواحى الرقص والرقصات القبطية القديمة ، كلما أمعنا النظر فى تفاصيل هذا الفن الأخير ٠

ومن النقوش القبطية على القماش ما يصور لنا جماعة من الراقصين والراقصات ، فى أيديهم بعض آلات موسيقية،

فمن الراقصات المرتديات الفوط من تصدح وتضرب على طاسات نحاسية ، (١) ومنهن من أمسكت فى كل يد من يديها زوجا من الآلات المصفقة الخشبية الشبيهة بالأيدى المصفقة الفرعونية (٢) التى كانت تستخدم قبل ذلك فى بعض الرقصات بداخل المعابد . وكانت الأيدى المصفقة تصنع فى أيام المصريين القدامى من العاج أو السن .

وفى نماذج الرقص القبطى ما يصور راقصات بالصنوج ، وأخريات تدق على أجراس أو مثلثات معدنية وكالات الطرب التى لها صلة بطرد الأرواح الشريرة والشياطين ، وكذلك استمر استخدامها بعد العهود القبطية فى حفلات الزار .

ثم ان الأوجه المتفرقة التى عرضناها مؤخرا عن بعض الرقصات القبطية تكشف برغم عدم ايضاح كافة خطاها عن طقوس لم تكن للمرح والطرب بقدر ما كانت ذات صبغة سرية تتأكد لا فى الحركات القليلة التى تتبين فى أمثلتها المتفرقة ، بل أيضا فى نوع الآلات الموسيقية التى انتقيت لهذه الرقصات .

والرقصات القبطية فى جملتها تجمع أوجها متناقضة ، فهى تتأرجح تارة لاثارة جوانب شهوانية مسرفة فى

---

(١) انظر شكل ٧٨ .

(٢) انظر شكل ٧٩ .

اباحيتها ، ثم لا تلبث أن تتحول الى ما يشبه الرقصات الجنائزية وحركات الندابات أو النائحات ، ويختلف هـذا الوجه ليجمع صفات ناحية ثالثة وهى الناحية السحرية التى تتلوى فيها الأجساد وتتشنج فى حركات متلاحقة وسريعة على دقات الطبول أو الدفوف أو الصنوج • ثم تنقلب من جديد متقمصة وجها رابعا ، فيه الحيل والحواة والبهلوانات مما قد يرى فى الموالد والأعياد منذ أقدم العهود •

ووسط هـذا التناقض المتتابع والمتعاقب يبدو أن الهدف من وراء تقديم هذا العرض المصور لم يكن بدافع احاطة كفن الميت براقصات وراقصين يشتهى الميت مشاهدتهم فى حياته الآخرة لاثارة مشاعره بجمال هذا الفن النادر ، بقدر ما كانت تمثل حلقات متكاملة لطقوس شعبية قديمة لم يتسن التخلص منها حتى فى الأزمنة والعهود القبطية ، فلازمت طقوس الموت ، أو على الأقل لازمت الموتى فى أكفانهم • وان كانت قد جرت العادة على تصويرها على المنسوجات المعدة للأكفان ، فكذلك كانت تشكل ـ كما سبق القول ـ وتحفر على عظام الحيوان ، كما كانت تصور حلقاتها فى مجال ثالث هو الآنية الفخارية أو اللعب الفخارية التى كانت ولا ريب تستخدم فى أغراض سحرية من جهة كما كانت تستخدم كقرابين للموتى •

الرقصات المصــورة على التماثيل الفخارية

وهذا التقليد الشعبى ما زال قائما فى كثير من البلاد كالهند مثلا ، حيث توضع عرائس فخارية عنـــد هياكل وأضرحة تقام لآلهة الحقول أو بعض الأرواح ذات الأثر النافع للمزارعين وكانت تصنع فى ريف الوجه القبلى الى بداية القرن الحالى عرائس من الفخار على هيئة الهة الاخصاب ، وهى على هيئة امرأة عارية أرسلت شعرها فى جدائل تنسدل على أكتافها ، وقد صنعت على مثال العرائس الفخارية التى كانت تصنع فى عهد ما قبل الأسرات بمصر •

كذلك كانت تصنع فى الريف بالصعيد ، فى الأعياد ومواسم زيارة مقابر الموتى عرائس على شكل فارس ممتط جواده (١) ، وقد بسط ذراعيه جانبا • والفارس والفرس مدهونان بلون جيرى أبيض ملطخ بأقــلام ذات لون أحمر ، كأنه نوع من الخضاب يذكرنا بالتخضب بدماء الفـــدية فى طقوار الزار •

وهناك نماذج لنفس هذا النوع من تماثيل الفرسان

---

(١) انظر شكل ٦٠ •

قد جمعها الأثرى « وينرايت » (١) فى متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة ، يرجع تاريخها الى ما يزيد على مائة عام ٠

وان كانت بعض الآراء قد اتجهت الى أن الفارس الملطخ بالدماء هو مارجرجس فاننا نرى له صلة أوثق بأمير النيروز الذى كان يسكب على نفسه الخمر الأحمر ، ويبلل فرسه به ، فى مناسبة فيضان النيل ، تنويها عن حمرة النيل التى طالما نسبت الى حمرة دماء الفديات ٠

ويبدو أن الصلة لا تزال قائمة بين هذه التماثيل الشعبية التى تصنع بالوجه القبلى حتى اليوم ، والصور التى مثلت على الأقمشة القبطية للصبية المتطية جيادا، فضلا على أن العروس الفخارية التى تصنع حتى اليوم بالصعيد ليست الا راقصة ، أو تميمة لالهة الاخصاب ، التى كانت هى الأخرى ترقص ، ونراها فى هذه التماثيل الصغيرة تضم قدميها على نحو العديد من الرقصات القبطية المصورة على القماش ٠

ويصنع أهل الصعيد أيضا مجموعة من التماثيل الصغيرة على هيئة جمل ٠ وبالمتحف الشعبى الملحق بالجمعية الجغرافية نماذج قديمة لهذه الأنواع من التماثيل طليت بطلاء جيرى أبيض ، ثم لطخت ـ أسوة بالفارس الذى تقدم ذكره ـ

---

(١) G.A., Ancient Survivals in Modern Africa (Bull. S.R.G., t. 9, 1919).

بلون أحمر ، على نحو خضـاب الجمال والخراف المسـوقة الى المذبح ، في أشكال زخرفية متعددة ، قد يكون لهـا صلة برقصات كانت تؤدى أمام تلك الذبائح ، وهى تساق الى الهياكل والمعابد كالذبائح الفرعونية من ثيران وأبقار ، مما كان يزين ويخضب ويزف في موكب حاشـد يطوف بالمعابد الفرعونية والهياكل الدينية القائمة فى الجهـة التى يحتفل فيها بنحرها ٠

وان كانت الذبائح التى تسـاق الى المذبح ـ سـواء فى القاهرة أو فى الريف ـ لا تزف ، ولا يتقدمها الراقصون والراقصات ، وانما يقتصر على خضابها فقط ، وان كانت أمثلة الذبائح المخضبة لا تتضح فى الأقمشة القبطية بصحبة الراقصين والراقصات، فمن المرجح أن تكون من بين الطقوس الشعبية التى كانت دارجة ، ولا نقول منذ الأزمنة القبطية وانما منذ الأزمنة الفرعونية حتى اليوم ، حيث ظلت مرتبطة ببعض رقصات نتكشفها بجلاء فى طقوس الزار التى تقتضى أن ترقص الكوديات وصاحبة الزار أمام الفـدية قبـل نحرها ٠

وكما كان الوشم من سمات الراقصات فى الأزمنـة الفرعونية القديمة ، ويبدو أن التخضيب كان أيضا من سمات صواحب هذه الحرف ، فنراه عند الغجر والغوازى وقارئات الطالع، اذ نرى الخضاب بالحناء شائعا بينهم حتى اليوم ٠ وما من شك فى أنهن كن من بين العاملات بمهنة الرقص فيما مضى ٠

ومن التماثيل الفخارية التى راج صنعها بين القرنين : الثانى قبل الميلاد والثانى بعد الميلاد ما يمثل المعبودة أفروديت الهة الحب عند اليونان ، وكانت تصب تماثيلها الفخارية بمنطقة الفيوم فى أحجام العرائس الفخارية لأسبوع المواليد وتظهر أفروديت فى عرائس الفيوم المصنوعة من الفخار على هيئة امرأة عارية ، قد صففت شعرها بحيث يتجمع جدائل ويكون قوسا يعلو الرأس. وكانت ترشق فى الشعر بعض الأزهار والنباتات كالصبار وغيره ، مما يكسب الرأس وجدائل الشعر شكل الالهة .

وكانت تصنع بمنطقة الفيوم أيضا عرائس فخارية أكثر شعبية من الأولى كانت تتسم بالطابع اليونانى فى الفن، فى حين تبدو العرائس الثانية فى شكل مبسط لامرأة واقفة قد توج رأسها بهالة . (١) وكانت التماثيل المصنوعة فى الفيوم تطلى بطلاء أبيض تضاف اليه بعض الألوان الأخرى لتزيد من تفاصيل أفروديت وتقاطيع وجهها والزهور التى تجعل على جدائل شعرها. أما التماثيل الأخرى الشعبية الطابع فكانت تطلى بلون أبيض يخضب بألوان حمراء وغيرها ، على نحو تماثيل أمير النيروز التى ما زالت تصنع فى الصعيد حتى اليوم .

وشكل العروس المتوجة بهالة قد انتقل بعد ذلك الى عرائس المولد ، فبدت متوجة بهالة من الورق المزركش

(١) انظر شكل ٨٠ .

والملون بألوان متباينة • وان كانت عروس الحلوى تكتسى بأردية محتشمة فان زخارف الحلوى الملونة بألوان صفراء وحمراء والمثبتة على الحلوى بطريقة القراطيس قد استبدلت بالخضاب الأحمر والأصفر مما كانت تخضب به العرائس الفخارية قبل ذلك •

وتظهر آثار الخضاب أيضـــا فى عرائيس الســـبوع المصنوعة من الفخار المطلى بدهانات زيتية حمـــراء وخضراء وبيضاء ، تزخرف عليها وحدات نباتية أو هندسية مجـردة بدهانات ذهبية اللون •

وهناك ما يحمل على الاعتقاد بأن هــذه العرائس فى مجموعها تمثل شـخصية راقصـات وراقصين ، فمناسبات السبوع من الحوادث التى تتخللها طقوس أشـبه بالطقوس السـحرية القديمة التى ترقص فيها الراقصـــات • وقد يستخدم فيها الخضاب للدلالة على الفرح ، كتقليد التخضب عند الأفراح وعند حفلات الختان • ولعل أشـكال الهالات التى تتوج بها رءوس عرائس الحلوى والعرائس الفخـارية القديمة كانت من بين التراكيب التى كانت الراقصـــات فيما مضى يتوجن بها رءوسهن لاحياء موالد يتحتم فيهـــا التتويج بمثل هذه التيجان أو القبعات أو أغطية الرقص مما كان يقرن ببعض العقائد ذات الطابع السحرى ، غير أن أمثلة هذه الرقصات والقبعات ، تفتقر الى أوصاف الرقصات التى كانت تقام فى الأزمنة السابقة ، ثم تلاشت حتى لم يعد لها أى أثر سوى هالات عرائس الحلوى •

رقصة القلة

نرى عرائس السبوع تحمل على رأسها « بلاصا » ، وتزين الجزء الأدنى من ثوبها بشـــمعدانات تدور حـــول الأرداف ، هذا عدا تجميل كافة تماثيل عرائس الســـبوع بقلادات ضخمة تتدلى من حول أعناقهن حتى صدورهن. وغنى عن القول أن تقاليد السبوع تقتضى تجميل العرائس الفخارية التى من هذا النوع بالحلى من الأقراط والقـــلادات والخواتم الذهبية ، مما يعتبر من ضمن تقاليد وطقوس تقـــديم القرابين من المصاغ لقرينة المولودة على سبيل الفدية .

وهناك نماذج مصورة لبعض الرقصات الشعبيـــة القديمة التى كانت قائمة فى مصر حتى منتصف القـــرن الماضى ، منها رقصة القلة ، تقوم فيها الراقصة بوضـــع قلة ممتلئة (١) بالماء على رأسها ، وتؤدى حركات بارعـــة فى الرقص دون أن يسيل الماء أو تسقط القلة على الأرض.

(١) انظر شكل ٨١ .

ومثل هذه الرقصات يقربن ذهن الباحث للرباط الذى قد يكون قائما بينها وبين العروس الفخـارية المثبتة بلاصـــا على رأسها ، مما يرجح أنها كانت راقصة تؤدى رقصـــات كرقصة القلة أو البلاص فى مثل هذه الاحتفالات والمناسبات وان كانت هذه الرقصة قد اختفت اليوم ، فلا شك فى أنها كانت منتشرة فى فترة ماضية •

رقصة الشمعدان

أما عن تقليد الشموع التى كانت تثبت وتضـــاء على مدار ثوب العروس الفخارية ، فيبدو أن هذا التقليــد كان الأصل فى رقصات قديمة لم يعد لها أثر اليوم ، هى رقصة الشمعدان . ولعل الراقصات فيما مضى لم يكن يضعن الشمعدان على رءوسهن للرقص والطواف به ، بقدر ما كن يقلدن الشمعدان نفسه بتثبيت الشموع على مدار أثوابهن ، كالقناديل أو الثريات النحاسية العربية القديمة المصنوعة من النحاس على هيئة هودج أو صندوق مستطيل الشكل مغلق الجوانب ، تمتد القناديل وأذرعها من أسفل .

وتختلف الثريا العربية عن الثريا الأوروبية فى كون الثانية تشبه التاج ، فتضاء من أجزائها العليا فى حين أن الثريا العربية غالبا ما تضاء على مدارها السفلى . وكثيرا ما تثبت القناديل بداخلها ، حيث تكون جدرانها الجانبيـــة مصنوعة من نحاس كثير الثقوب كالمشربيات ، حتى تنفـــذ أضواء المسارج أو القناديل المضاءة من الداخل فتضىء خارج جدرانها .

ومما يقرب الى أذهاننا أشكال الأثواب المضاءة على هذا النحو فى غير مجالات الثريات والقناديل العربيـــة ، تلك الهياكل الحديدية التى كان يطوف بها الباعة الجائلون فيما مضى ، فى مواسم عاشوراء ، حيث كانوا يضيـئون تلك الهياكل الحديدية ويغلفونها بأقمشة بيضـــاء ينفذ الضـوء من خلالها الى الخارج ، وتقوم مقام المكبة التى يحمل فيهــا البائع صحون العاشوراء ٠

ونقرأ فى الكتابات العربية القديمة عن تقاليد حملت نساء العرب على وضع « وسائد » تحت ثيابهن لكى تعظــم الواحدة منهن عجيزتها ٠ وكان يطلق على هذه الوسائد اسم « العظامة » وفقا لما ورد فى كتاب قاسم أمين « تحرير المرأة » ونجد فى الصور التى سجلها الرحالة الأجانب على امتداد الساحل الافريقى بين ليبيا ومراكش رقصات لبعض النسوة المغربيات اللاتى من أصل زنجى وقد ظهر فى هذه الصور التى سجلت حوالى منتصف القرن الماضى أن الراقصــات اعتمدن على العظـامة ، لتقوية وتعظيم أردافهن الى حــدود تتجاوز النسب الطبيعية لأجسام النسوة ، أيا كانت مواطنهم وقد استمر هذا التقليد على ما يبدو حتى أيامنا هــذه فى بعض رقصات الأعرابيات من أهل مطروح أو الســلوم والصحراء الغربية على وجه العموم ، حيث لجأن الى تضخيم أردافهن بوسائد تيسر لهن ـ ولا سيما الراقصات فى رقصة الحجالة مثلا ـ المغالاة فى تضخيم الأرداف، كى تظهر الراقصة

منهن براعتها فى هز أردافها المصطنعة اهتزازات سريعة متلاحقة .

ويبدو أن فكرة ارتداء الراقصات فى مصر أثوابا مزودة بوسائد أو بهياكل معدنية تيسر تثبيت حالات معدنية للشموع على مدار الثوب يتسنى معها اضاءة الشموع حول ثوب الراقصة أو العالمة ، وقيامهـا بحركات تعتمد على اهتزاز الأرداف ، والشموع مضاءة دون أن تمتد ألسنة اللهب فتحرق العروس وثوبها لبعد الأرداف ، بفضل تلك العظامات عن أجساد الراقصات ـ يبدو أن هذا كله يستند الى أصول واقعية كانت فيها الراقصات ـ بالاضافة الى اضاءتهن الشموع على أثوابهن ـ كن يضعن على رءوسهن قلة أو بلاصا ، به ماء أو ديك أو دجاجة (١) ، ويرقصن دون أن تقع القلة ، أو ينكسر البلاص ، أو يطير الديك من على رأس الراقصة طوال أدائها هذه الرقصات الجريئة التى لم يعد لها أى أثر اليوم سوى العرائس الفخارية .

ويظهر أن العظامة والشموع المضيئة قد اختفت فى رقصات القلة خلال القرن التاسع عشر ، وفقا لما ورد فى الرسوم المنشورة فى المؤلفات الأجنبية والتى سبق أن نوهنا عنها .

واذا كنا نتحدث عن الرقصات التى يمكن أن نستنبطها من العرائس الفخارية التى تصنع لمناسبات تقتضى رقصات

(١) انظر شكل ٨٢ .

كانت فيما مضى تعتمد على رقصة القلة ، أو رقصة الشموع أو الشمعدان ، ورقصة الديك ، وما الى ذلك ، فقد نكتشف أيضا ـ ونحن فى هذا السبيل ـ رقصة أخرى نوهت عنها أمثلة العرائس الفخارية التى تشكل على هيئة راقصين أو بهلوانات يؤدون ببراعة بعض الحركات الحاذقة فى حفظ توازن بعض الآنيـــة التى يرســـونها على أكتافهم أو على أذرعهم أو رءوسهم • ومن بين هذه الرقصات رقصة السقاة التى تبين انسانا يرتدى طرطورا على رأسه كطرطور الحواة والبهلوانات (١) ، ويمسك تحت ابطه بابريق ، وقد وضع فى الوقت نفسه قلة على كتفه ، وأمسك بالصنوج فى يده وثبت على كتفه الأخرى آناء من آنيـة الماء ، مما يكشـــف ـــ لا ريب ـ عن هذه الألاعيب الحاذقة التى كان هؤلاء الحواة وأرباب الحيل يؤدونها فيما مضى •

ونرى اليوم بعض باعة العرقسوس يبرع فى غســل الأكواب وتفريغ العرقسوس فى وقت واحد ، فبينما تؤدى احدى يديه حركة كغسل الاناء تقوم الأخرى بأداء عمل آخر فى مهارة ملحوظة وربما كان الأمر فيما مضى يزود بحركات يؤديها السقاء أو بائع العرقسوس بساقيه •

---

(١) انظر شكل ٨٣ •

رقصة الطواقى أو الطراطير

ولو تركنا بائع العرقسوس أو السقا جانبا ، لوجدنا أن بعض الشخصيات الشعبية الراقصـــــة ، مثل المهرج والأدباتى والبهلوان ، كانوا يضعون على رءوســـهم طراطير كالتى نراها مصورة فى تماثيل السقايين وبائعى العرقسوس ، تلك التماثيل الشعبية المصنوعة من الفخار ، والتى تصورهم جميعا وقد وضعوا طراطير أو طواق مخروطية الشـــكل على رءوسهم (١) .

وهذا التقليد الشـعبى فى التماثيل الفخارية ليس وليد هذه الأيام ، اذ نرى فى بعض بقايا من تماثيل فخارية قديمة ، وجدت بين شقفات الفســطاط رءوســا لتماثيل السـقايين القدامى ، صوروا على النحو نفســـه الذى نراه اليوم (٢) : بلحية وبطراطير أو طواق مخروطية الشـكل مما يحمل على الاعتقاد بأنه كانت لأرباب حرف الأدباتية

(١) انظر شكل ٨٤ .

(٢) انظر شكل ٨٥ .

والحواة والمهرجين شعارات كالطواقى أو الطراطير يستعينون بها فى تأدية بعض رقصاتهم وحركاتهم البهلوانية كالطراطير التى لها أزرار طويلة يطوحها الراقص ، ويجعلها تدور حول رأسه كالطاحونة أو الرحى .

ونذكر كذلك فى هذه المناسبة بالطواقى التى يستعين بها الحواة فى اخفاء بعض الأشياء تحتها ، ثم اظهارها ثانية كذلك نشير الى الطواقى السحرية التى كانت تستخدم فيما مضى ، والتى كانت بعض العقائد الشعبية تتخذها وسيلة لشفاء المرضى من بعض ما يصيبهم من أمراض . وقد وجد بين أنقاض الفسطاط بالقاهرة مثل هذه الطواقى التى صنعت من القماش ، وبطنت من الخارج بشرائح من التعاويذ المنسوخة على ورق وقد حيكت هذه الشرائح على القماش على طريقة حياكة الخيام والفساطيط .

وقد تكون للطراطير التى كان يرتديها شخصيات «أبو الريش» وأمير النيروز فى العهود القبطية أصول سحرية مماثلة لتلك التى تستخدم فيها الطواقى السحرية التى وجدت بالفسطاط ، والتى تعتبر طواقى السحرة والرفاعية والحواة مشتقات منها ، وكان يتحتم على أصحابها على حسب ما يبدو القيام برقصات معينة قبل استعمالها واستخدامها فى أغراضها السحرية المختلفة .

وجدير بالذكر أن طائفة كبيرة من التماثيل الفخارية الصنع التى عثر عليها بمنطقة «أبو مينا» بقرب الاسكندرية

على طريق مطروح ، والتى ترجع الى العهد القبطى ، تصور عرائس على هيئة فرسان على رءوسها طراطير ، ومنها شخوص واقفة مرتدية أيضا النوع نفسه من الطراطير مما يجعلها ذات صلة بأمير النيروز الذى سبقت الاشارة اليه ، أو بغيره من الشخصيات التى كان لها طابع دينى يقترن أحيانا برقصات وطقوس تجمع بين صفتى المرح والرهبة الدينية ، كرقصات الدراويش التى كانت تعتمد على طابع الوقار والرهبة فقط ، ويرتدى فيها الدراويش طراطير طويلة من اللباد ، ويدورون فى حلقات يتأرجحون الى الأمام والخلف ويدورون أحيانا كاللولب .

وكما أن الطقوس السحرية والرقصات التى يقوم بها البهلوانات والحواة والرفاعية وغيرهم تتحقق - وفقا لبعض العقائد الشعبية - بفضل طراطيرهم وطواقيهم - فكذلك يبدو أن الساحرات القدامى كن يستعن بقللهن وبلاليصهن وأزيارهن للرقص والوصول الى مآربهن فى مجالات السحر والعلاج أو ابعاد الأرواح الشريرة ، فما نكاد نقرأ فى أسطورة من أساطيرنا الشعبية مثل سيف بن ذى يزن أو غيرها ، حتى نعثر على اشارات تفيد استعانة الساحرات بأزيارهن المسحورة ، فتمتطى الزير وتطير به ، أو تنقض بواسطته على الأعداء ، وغير ذلك من أعاجيب تضفى على فكرة رقصة القلة صفة وصبغة جديدة تقليدية غير ماقد يظن من أنها مقصورة على محض تسلية الناس وترغبهم فى رؤية أنواع من صنوف الحيل المصحوبة برقصات بارعة وفاتنة .

وهناك طائفة من التماثيل الشعبية الفخارية الصنع تبدو متممة ـ اذا صح افتراضنا ـ لرقصات الشمعدان والقلة ، ثم رقصات السقاء وبائع العرقسوس ، وهى تماثيل تصنع على هيئة شمعدانات متخذة أشكال الكباش أو الغزلان وهناك قرائن لمثل هذه التماثيل فى الفنون الشعبية الايرانية اليوم ، حيث تصنع كباش صغيرة قد ثبتت على ظهورها شمعدانات ، ومنها ما ثبت على ظهورها مراجل أو مباخر لاحراق البخور ٠

ويبدو أن من التقاليد الدينية القديمة ما كان ينص على أن تزف الذبائح الموهوبة الى آلهة المعابد ، وتزين أجسامها بالزهور ، أو تخضب بالأصباغ والألوان ٠ ومن المحتمل أن بعض الطقوس القديمة كانت تحتم ابقاء الشموع على ظهور هذه الذبائح ، وتثبيت الشمع على قواعد أو شمعدانات توثق على ظهور هذه الحيوانات كالبراذع فاذا طافت بأحياء المدينة قبل ذبحها تظل شموعها متقدة ، أو بخورها مرسلا لتعميم بركاتها ٠

ومثل هذه الصور المماثلة زفة الذبائح نراها فى معبد مدينة هابو بالأقصر وغيره من المعابد الفرعونية ٠ وقد تكون ـ كما أشرنا ـ على صلة وثيقة بذبائح الزار التى ترقص أمامها الكودية شاهرة سكينها هى وصاحبة الزار ، فكانت الصور التى تمثل الزار تبين رقصة السكين أو الخنجر ، وهى على حد هذا الاحتمال مقرونة برقصة الكباش المزينة أو الكباش المثبتة على ظهورها شمعدانات موقدة ٠

وبأحد المراجع الأجنبيـــة التى نشرت فى منتصف القرن الماضى صورة لاحدى الراقصات البدويات من أعراب الصحراء الكبرى ، نرى فيها راقصتين مرتديتين الســتور والبراقع والطرح (١) ، وقد شهرت كل منهما خنجرا بيدها اليسرى ، وحجلت وهى ترقص ، فى حين يصفق الضيف من الأعراب ، ويعقب أحد الرجال الراقصين حاجلا هو الآخر ، ومشمرا عن ساقيه ٠

وقد صورت رقصة الخناجر هذه على العديد من تخوت الوشم التى تصور فيما تصوره أنواعا من الرقصات الشعبيه كانت منتشرة فى مصر حتى مطالع القرن الحالى ٠

وان كانت هذه الرقصات ، كرقصة الخناجر مثلا ، لم يعد لها أى أثر اليوم ، فقد استمرت صورها تدق على صدور وسواعد الشعبيين حتى اليوم ، كمــا اســتمرت صورهـــا قائمة فى تخوت الوشم المنتشرة فى الريف ، وفى الأسواق الشعبية ، وفيها ـ بالاضافة الى رقصة الخناجر ـ صــور لرقصات بهلوانية تستخدم فيها المقاعد للشقلبة عليها ، وأداء بعض الحركات الغريبة على ظهورها ٠

وقد نشر الباحث «كيمار» وكذلك الدارس «الدكتور كليونى» ، دراسة ضافية لصور الوشم ، وحصرا لأشكاله ضمت مجموعة وافية من الرقصات الشعبية الدارجة ٠

ولو عدنا الى رقصة الخناجر فى غير مجالات تخوت الوشم وصورها لوجدنا صورة بأحد المراجع الأجنبية نشر

---

(١) انظر شكل ٨٦ ٠

خلال القرن الماضى تبين راقصة ترقص بسيفين بداخـــل قصر من قصور المماليك (١) ، وتكاد فى حركاتها تلوح بطعن السيفين فى جسدها • وقد تكون لرقصة السـيفين ، أو رقصة الخناجر ، صلة برقصات الزار وبعض الرقصات الشعبية التى ما زالت ترقص فى الاسكندرية (٢) وغيرها من بلدان وعواصم الوجه البحرى ، حيث يقوم بها راقصون بدلا من الراقصات ، يمسكون بالخناجر والمقاطع فى كل يد من أيديهم ويلوحون بها على أجسادهم ، كأنهم على وشـك طعن أنفسهم بأيديهم •

وسيان اقتران مثل هذه الرقصات بالزار والكودية التى تشهر السكين توطئة لنحر الذبائح، أم ببعض الرقصات التى كانت ترقص فى الأزمنة القـــديمة ، وكانت تقتضى فى طقوسها ذات الطابع الدينى أن يجرح الراقصـــون أو الراقصات مواضع من أجسامهم ، ويشرطون وجوههـم أثناء الرقص الدموى الذى كانت تلوث فيه الثياب ، وينطلق الراقصون والراقصات فى جموح وهياج قد ينتهى باصابة المتفرجين بأذى ، الأمر الذى حمـل على تحريم مثل هـــذه الرقصات التى تتسم بايذاء الجسم وعذابه عن طـــريق اللطم بالسيوف أو المقاطع أو ضربها بالسلاسل الحديدية وما شـــابه ذلك مما يعد فى مجموعه من بين الطقـــوس والرقصات ذات الطابع السحرى القديم القائم على الفداء •

---

(١) انظر شكل ٨٧ •

(٢) انظر شكل ٨٨ •

رقصة الطرحة أو الكوفية أو النطاق

تبين بعض التماثيل الفخارية الصـــغيرة التى تدعى بالتانجرا ، والتى كانت تشتهر بصنعها الاســكندرية فى القرن الأول أو الثانى قبل الميلاد ، فى الفترة اليونانيـــــة الرومانية ، محاكاة لتماثيل يونانية مماثلة كانت تصـــنع باليونان القديمة فى مدينة بهذا الاسم .

وتماثيل التانجـرا الســـكندرية الصــــنع ، كالتى بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية ، تبين نســــوة راقصات قد أطحن بأطراف ثيابهن الفضفاضة ، أو أطراف طرحهن أو معاطفهن المتناهية فى الرقة ، مما تفصل تقاسيم أبداهن تارة ، وتواريها تارة أخرى ، فى حين تحرك الأذرع وأكمامها الواسعة الثياب فى اقبالها وادبارها (١) .

وهناك مجموعة من النقوش بين الآثار القبطية التى يرجع تاريخها الى القرنين : الثامن أو التاسع الميلادى والتى حفرت على بعض عظام الحيوان ، تبين راقصات عاريات وقد

(١) انظر أشكال ٨٩ ــ ٩٠ ــ ٩١ .

تلفعن بطرح أو شـيلان رقيقة يسدلنها تارة على أجسامهن ويرفعنها تارة أخرى ، كاشفات بهـذه الطريقة ، وفى كل حركة يؤدينها ، فتنة من مفاتن أبدانهن • فبينمـا يتعرى موضع يتستر آخر ، مما يوحى بتوثق الصلة بين هـذه الرقصات القبطية وما كان يسـبقها بنحو ألف سـنة من رقصات يونانية أكثر احتشاما •

ومن الرقصات التى تشابه رقصات الطرح أو رقصات النطاق التى نوهنا عنها ، رقصات أطلق عليها اسم رقصة الشيلان ، وقد صورت على بعض القطع الخزفية التى يرجع تاريخها الى العهـد الفاطمى • وكانت رقصـة الشيلان أو النطاق فى العهود الفاطمية يؤديها صبية قد ارتدوا سراويل ضيقة تنسدل الى أقدامهم ، وتثبت عند خصورهم بنطاقات وتراهم أيضا بقفاطين قصيرة تصل الى الركبتين ، وتضيق أذرعها عند المعاصم ، وقد وضع كل راقص على رأسه عمامة صغيرة ملفوفة باحكام •

ويبدو من الرسوم أن الراقص يمسك بشال يميل الى الاستطالة يشبه النطاق الى حد كبير • واذ يشده على ظهره ممسكا اياه من كل جانب باحدى يديه ، نرى بقية الشال من موضع اليد حتى نهايته يسدل من كل طرف الى أسفل ، فمتى ركض الراقص أو قفز تحرك طرفا الشال المنسدلان كالأجنحة ، غير أن الراقص يشد فى خطاه الشال أو النطاق باحدى يديه الى أسفل، ويرفع طرفه الآخر بيده الثانية الى أعلى وهذه الحركة تؤديها الراقصات الشـعبيات

اليوم فيجذبن النطاق الممدود على ظهورهن من عند الخصر وباحدى أيديهن ، ويرخينه باليد الثانية ، مما يجعل النطاق متأرجحا على الظهـــر • وأحيانا تمسك الراقصـــات فى حركاتهن بالنطاق المضروب حول خصورهن مع ضم الطرفين على هيئة ذيل حيوان ، فتحركه الواحدة منهن حركة دائرية كمراوح الهواء ، وهى تحرك أردافها كان فى الأمر محاكاة سافرة لذيول الحيوان ، أو رقصات الذيول التى تكاد تكون منتشرة بصفة عامة فى مختلف أنحاء بلدان العالم ولا سيما بين الشعوب الأفريقية وسكان أمريكا القــدامى وغيرهم ، كما أنها كانت منتشرة أيضـــا عند فراعنة مصر وقد كان أهل الجاه يصورون دائما وقتذاك وقد انسدلت على ظهورهم ذيول حيوانية •

وقد تكون أوجه التشــابه التى عرضناها فيما يخص هذه الرقصات وليدة المصادفة ، ولا يربطها ببعضها أى رباط ، ولكن يبدو غريبا من جهة أخرى أن تتوالى على مصر خلال الحضارات المختلفة منذ آلاف السنين حتى اليوم ، فى نواحى الفنون الشعبية ، رقصات متقاربة فى حركاتها توحى بأن الراقص أو الراقصة تلوح تارة بطرف نطاقها أو شـــالها المنسدل على هيئة ذيل ، على نحو رقصـــات المجتمعات البدائية التى تعيش على الصيد والقنص ، حين كان الصيادون يزمعون القيام بالصيد أو يرقصون حــول قنيصتهم •

وعلى كل ، فرقصة الذيول التى أشرنا الى وجودها فى

الأزمنة الفرعونية لم تكن الرقصة الوحيدة فى العهود المصرية القديمة التى تحاكى الحيوانات وحركة ذيولها ، فقد نشر الأثرى « دوتفيل » سنة ١٩٢٢ فى دورية المعهد الفرنسى للدراسات الشرقية عرضا لرقصة النعام التى كانت تقام أمام الفراعنة تعظيما لهم ، والتى كانت الراقصات يحاكين فى اهتزازات أعجازهن وأذرعهن حركات النعام فى السير وفى اهتزاز ذيولها ، مما قد يكون على صلة برقصة الحجالة أو رقصة الذيول .

قومية الثوب الشعبى

من الأزياء الشـائعة فى مديرية الشرقية ثوب ترتديه الأعرابيات يشبه الجلباب الأسود الذى يشيع لبسـه فى مختلف أنحاء الريف المصرى ، ولكن يختلف عنه فى طريقة تفصيله ، وفى دقة تطريزه ، فالأكمال فى هـذا النوع من الثياب متناهيـة فى الطول ، تبدأ ضيقة عند الـكتف ثم تتسع تدريجيا حتى اذا مدت الذراع فى محاذاة الكتف فان طرف الكم المتدلى يكاد يصـل الى الأرض •• وهكذا تبلغ فتحة الكم درجة متناهية فى السعة والطول •

ويخيل للناظر أن الأعرابيات فى ثيابهن هـذه ذوات أجنحة طويلة ، يرفرفن بها فى أثناء سيرهن حين يحركن أذرعهن •

ومما يزيد الاهتمام بطريقة تفصيل هذا الثوب ان له نظائر قديمة ، منها ثوب وجد بالفسطاط (١) ، ويرجع

(١) يطلق فى سوريا على هذا النوع من الثياب الحريمى اسم القمباز •

تاريخه الى القرن الخامس عشر • غير أنه أبيض لا أسود ، وأنه من الكتان الطبيعي لا من القطن ، وأن تطريزه أرق وأحكم من النموذج الحديث ، أما الأكمام فمفصلة بالكيفية نفسها أو بما يقرب منها ، ومن اليسير ادراك الصلة الوثيقة بين الثوبين • ويتضح عند فحص الشكل العام لهذا الثوب الكتانى القديم أنه يناظر أيضا ثوبا ترتديه راقصة رسمت على شقفة خزف يرجع تاريخها الى العصر الفاطمى •

ونلاحظ في هذا الرسم (١) أن الجلباب أصبح قميصا قصـيرا مشقوقا من الأمام ، يشـبه القفطان وأن الكمين يطبقان فيـه على الذراعين من الكتف حتى المعصـم ، ثم يتدليان من المعصم حتى يكادان يصلان الى الأرض • ويبدو أن الثوب الممثل على الشقف الفاطمى ظل يسـتخدم زيا للراقصـات حتى القرن التاسع عشر ، ففى عدد كبير من الرسوم التى تمثل مظاهر الحياة المصرية خـلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، فلاحظ أن منها ما يمثل الراقصات فى ثياب تشبه النموذج الفاطمى •

ولو أردنا مواصلة بحثنا والرجوع الى مصادر أقدم من هذا المثال الأخير ، لا نجد أمامنا سـوى رسـوم قبطيه نسـجت على أقمشة صـوفية يرجع تاريخهـا الى القرن السادس أو القرن الثامن الميلادى • فهناك رسوم كثيرة على

---

(١) انظر شكل ١٠٩ •

هذه الأقمشة القديمة تمثل الراقصات وعليهن ما يشبه الشال أو الطرحة تكسو بها الراقصة كتفيها (١) ، ثم تلفها على ذراعيها عند العضد • ويتدلى طرفا الشال من كل ذراع حتى يصلا الى الأرض تقريبا •

وبفحص عدد كبير من أشكال الراقصـــات الممثلات بهذه الكيفية يتضح لنا أنه من الجائز أن ترمز (دلايات) شيلان الراقصـــات الى أجنحة ، فكأن الراقصـــات يرفرفن بأجنحتهن وقد نتكشف المعنى المـراد من اتخاذ حـركات الراقصات وحدات وحليات زخرفية على الملابس ••• ان الملابس المصورة عليها هذه الموضوعات هى فى حقيقة أمرها أكفان للموتى ، ومصـــادرها الجبانات القبطية القـديمة • وبطبيعة الحال يبدو غريبا على تقاليدنا العصرية أن تمثل مناظر الرقص على كفن الميت ، وذلك لاقتران الرقص حاليا بالسرور ، ولكن هذا التقليد لا يبدو شاذا اذا رجعنـا الى المراسم الجنائزية فى الأزمنة الغابرة ، ولا سيما فى العصر الفرعونى • حيث كانت الراقصـــات يرقصن رقصـاتهن الجنائزية أمام نعوش الموتى فى أثناء تشييعهم • وبالمقابر الفرعونية أمثلة لا حصر لها من تلك الرقصات الجنائزية القديمة ، ولذلك يبدو طبيعيا أن تصور هذه الرقصـات الجنائزية على كفن الميت اذا تعذر رسمها على جدران مقبرته لضيقها وصغرها •

---

(١) انظر شكل ٩٢ •

وبينما يمتد كفن الميت فى الأزمنة الفرعونية الى بهو المقبرة وطرقاتها ، اذا به يضيق فى الأزمنة القبطية فيقتصر على ثوب الميت فحسب ٠

وعلى الرغم من اقتران الرقص فى العهود الاسلامية بالمسرات ومباهج الحياة ، الا أنه ظل عند الناس مقترنا فى اللاشعور بالمصائب والأحزان ، كما كان بعض أنواعه مرتبطا بالموت فى الأزمنة القديمة ٠ والدليل على هذا نستوضحه فى رأى بعض الكتاب العرب فى تفسير الأحلام، فهذا ابن سيرين يقول فى رؤيا الرقص فى المنام :

« وأما الرقص فهو هم ومصيبة مقلقة ، والرقص للمريض يدل على طول مرضه ، وقيل رقص الفقير غنى لا يدوم ، ورقص المرأة وقوعها فى فضيحة ٠ وأما رقص من هو مملوك فهو يدل على أنه يضرب ، وأما رقص المسجون فدليل الخلاص من السجن وانحلاله من القيد لانحلال بدن الرقاص وخفته ، وأما رقص الصبى فانه يدل على أن الصبى يكون أصم وأخرس ، ويكون اذا أراد الشىء أشار اليه بيده ، ويكون على هيئة الرقص ، وأما رقص من يسير فى البحر فانه يدل على شدة يقع فيها ، وان رقص انسان لغيره فان المرقوص عنده يصاب بمصيبة يشترك فيها مع الراقص ، ومن رأى كأنه رقص فى داخل منزله وحوله أهل بيته وحدهم ليس معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم بالسواء » ٠

(من كتاب منتخب الكلام فى تفسير الأحلام) ٠

وهذا مؤلف عربى آخر يقول فى الموضوع نفسه ، وهو يكاد يطابق رأى ابن سيرين :

« الرقص فى المنام مصيبة ، ومن رقص لغيره فانه يشاركه فى المصيبة ، ومن رقص فى منزل وحده فرح وشبع ؛ لأن الرقص لا يكون الا عن شبع وبطر ، والمريض اذا رقص كثر قلقه ، ومن جذب الى الرقص فانه نجاة من شدة وتهمة ، والرقص للطفل لا يحمد ، ويخشى عليه من الخرس ، لأن الأخرس يشير بيديه ، والطفل اذا رقص يشير بيده ، والمسجون اذا رأى أنه يرقص فانه يخرج من السجن ، والرقص على المكان المرتفع خوف . ومن رأى أنه يرقص فى داخل منزل وحوله أهل بيته وحدهم وليس معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم ، ومن رأى أن امرأته أو ابنه أو بعض قرابته يرقص فان ذلك خير ويدل على فرح وعز كثير ، ورقص المريض يدل على طول مرضه رجلا كان أو امرأة ، ورقص المرأة يدل على فضيحة كبيرة وسماجة فعل يعرض لها غنية كانت أو فقيرة ، ورقص من يسير فى البحر فى سفينة يدل على شدة يقع فيها ، ورقص الفقير غنى لا يدوم ، ورقص المملوك يدل على أنه يضرب . (رقاص) وهو فى المنام صاحب مصيبة اذا رقص لنفسه ، والرقص وقوع أمر يطير له صاحبه فان رقص لغيره فان المرقوص عنده يصاب بمصيبة يشركه فيها الراقص ، والرقاصة تدل على الدنيا الدنيئة والراحة للتعبان ، ورقاص القردة تدل رؤيته على مؤدب أهل الشرك وأولادهم» .

(من كتاب تعطير الأنام فى تعبير المنام ، لعبد الغنى النابلسى) .

وفى أحد التوابيت الفرعونية بالمتحف المصرى لوحة تمثل ايزيس (١) مرتدية ثوبا من الريش وهى باسطة ذراعيها فكأنهما جناحان من الريش يتدلى كل منهما حتى يكاد أن يصل الى الأرض .

ويشبه الطرف المدبب لكل جناح ، الطرف المدبب لكم الثوب الشعبى فى الشرقية . كما أن هناك صلة وثيقة بين الثوب الريشى الممثل فى هذا الرسم الفرعونى ، وبقايا ثياب يرجع تاريخها الى العهد الاسـلامى فى مصر ، عليها نقشة الريش نفسها (٢) .

وتتخذ الزخارف التى نراها شائعة فى غالبية شيلان القرويات فى الريف المصرى شكل الريش فى تموجه . وتظهر أوجه التقارب جلية واضحة بين النماذج الفرعونية والاسلامية والشعبية الى حـد لا نستبعد معه استـمرار التقاليد القديمة حتى يومنا هـذا . ولعـل فكـرة الثياب الريشية أو المجنحة مرتبطة بأسطورة أيزيس التى تتخـذ شكل طائر ، وتجول باحثة عن أشلاء أوزيريس فى مختلف أرجاء البلاد ، فهى تطير بين المشرق والمغرب لتجمع أعضاء هذا الجسد وتبعث فيها الحياة من جديد ... فاذا مثلت

(١) انظر شكل ٩٣ .
(٢) انظر شكل ٩٤ .

ايزيس المجنحة فى تابوت الميت فانما مثلت لتدل على احتضانها جثمانه ، وبعث الحياة فيه من جديد ٠

وترمز ايزيس المجنحة وتحليقها ـ وهى فى هيئة طائر على وادى النيل ـ الى اتحاد البلاد وجمع شملها ٠ واتخذت أسطورة ايزيس مظهرا جديدا على ممر العصور حتى تسربت الى القصص الشعبى ، ولا سيما فى قصة سيف اليزن ، اذ نرى البطل يحاول جمع شمل بلاد عديدة وتوحيد كلمتها ، فمع أن منشأه اليمن فهو يعيش فى مصر ، واسم احدى زوجاته جيزة ، ثم يتزوج من الكمرون فينضم تحت لوائه أقطابها ، ويتزوج فتاة موطنها قرب جبال القمر عند منابع النيل فينجب منها طفلا يسميه مصر ٠ ولكن لا تلبث هذه الزوجة الأخيرة أن تهرب الى موطنها الأصلى مصطحبة معها طفلها مصر ٠

ويقوم البطل بعدئذ بمغامرات طويلة ، ونضال مرير ، لاسترداد زوجته وابنه ، واخضاع بلادها وقومها ٠٠٠ ثم لا يكاد البطل يصل الى بلاده حتى يستعين به ملك الفرس ، فيخوض غمار حروب دامية يعاونه فيها ابنه الثانى نصر ٠

هذا مجمل لأحداث هذه القصة الشعبية التى نجد لها نصوصا عديدة ، بعضها قديم والآخر مستحدث ٠

وننقل فيما يلى نصا ورد فى مخطوط قديم لهذه القصة ، وفيه ما يذكرنا بايزيس وهى محتضنة ابنها

حوريس ، وطائرة لجمع أجزاء الوادى ، وهذا ما جاء به :

« قال الراوى وهو أبو المعالى ·· راوى سـيرة ملك التابعة سيف اليزن قائد الجيش والعسكر الجرار ، وسائق بحر النيل من بلاد الحبشة الى بلاد الأمصار ، رحمة الله عليه وعلى والده فقط وعلى من مضى من أموات المسلمين ·

أما حزيمـات الملك سـيف ·· فالـكل يفرحـون ويلعبون ··

والبعض منهم يرقصون ، فأول ما رقص كانت عين الحياة بنت سابك الثلاث وانخلعت حتي أن النساء كل من رأتها قد ابتهلت فنظرتها الملكة منية النفوس وقالت لها : يا عين الحياة ما أنت الا مثل الفحل الجاموس · ولكن هكذا رقصكم التى ربيتون عليه فى بلادكم عند أفراحكم ·

فقالت الجيزة : اصبروا لما أقـوم أنا · وقامت بنت اخميم الطـالب ورقصـت وانخلعت حتى أسبت عقـول الناظرين ·

فلما رأتها منية النفوس قالت لها : يا جيزة ما أنت الا بديعة وانما فى رقصك غليظة فقعدت حيـاء من منية النفوس ·

وقامت شـامة ورقصت بين أقرانها وتعبت وبعـد ما رقصت قعدت وقالت لمنية النفوس : ايش رأيتى هـل تقولى مثل ما قلتى لغيرى ؟ فقالت : انا ما رأيت رقصـكم

الا فى بلادكم • وأما نحن فرقصنا خلاف ذلك اذا كنا فى بلاد بين أقربائنا •• فقالت لها شامة : سألتك أن تقومى ترقصى قدامنا وتفعلى مثل ما فعلنا •••

ثم انها قامت على حيلها وقد أفتننت النساء بميلها واعتدالها ، وتمايلت كما يتمايل عود الياسمين بين الزهور والرياحين ، واعتدلت فأطربت الناظرين وفعلت انداب فى رقصها حتى أذهلت عقول أولى الألباب • ودامت على ذلك ساعتين تماما حتى أذهلت عقول القعود والقيام • كل ذلك يجرى وطامة جالسة بين الجلوس ••• فقالت لها يا ستى منية النفوس عمرنا لم نر مثلك ولا أحد فى الدنيا يفعل كذلك •• فقالت لها منية النفوس : ياستى طامة انما لى رقص آخر اذا كنت لابسة ثوبى فانه من الريش مصنوع بالحكمة اذا كنت لابساه فانى ادور به كاللولب وأتمايل وأتقلب •

فقالت لها طامة : أنا كنت سمعتك تقولى انك ترقصى بالثوب الريش رقص أحسن من رقصك من غير ما يكون عليكى • وثانيا نتفرج عليكى كيف تطيرى بذلك الثوب فان هذا شيء ما رأيته أبدا — نعم رأيت أمى تركب على زير وهو بها يطير هذا بعلوم الأقلام •• فقالت لها منية النفوس : وكذلك هذا الثوب محتكم عليه ارصاد وعلوم الأقلام •

التفتت طامة الى منية النفوس وقالت لها يا أختاه : أنا قصدى أتفرج عليكى وانتى لابسة الثوب الريش •

وفتحت الصندوق وأخرجت الثوب المطلسم وسلمته للملكة منية النفوس فخلعت ما كان عليها من اللبس الثقيل وتخففت • وبعـد ذلك لبست الثوب الريش المطلسـم وتزررت ورفرفت بأجنحتها فارتفعت ودارت حـول القصر من داخل جوانبه وارتفعت الى سقف القصر مثـل النسيم ورجعت ولعبت انداب واطراب حتى حـيرت أولى الألباب وتعجبوا منهـا غاية الاعجاب وبعـدها نزلت وقالت حتى أرضع ولدى وأخذت الملك مصر على ثديها وألقمته ثديهـا وقالت هل ترى اذا كان ولدى معى هل أقدر أن أطير ثم انها جعلت محزما على صـدرها من الحرير وجعلت ولدها من داخله فصار محفوظا على صـدرها ، ورفرفت حتى عليت وحامت حول القصر ثلاث مرات وحطت على شرفته •

وقالت لهم : يا سادات أما أنا فما بقيت أنزل عندكم أبدا ، وانما اذا حضر الملك سيف اليزن وسألكم على فقولوا له راحت بلادها وان كنت الى زوجتـك وولدك مشـتقاقا فالحقهم الى جبال القمر ومنابع النيل الى جزاير واق الواق ثم انها كتمت ولدها فى المحزم كما ذكرنا ، تحت صدرها وفردت أجنحتها ورفرفت وطارت وما زالت تعلو وترتفع بتلك الفنون حتى غابت عن العيون » •

وهناك مثلان فى كتاب ألف ليلة وليلة لقصة الزوجة التى تغـافل زوجهـا وتطير بثـوب من الريش الى بـلاد نائية (١) •

(١) انظر شكل ٩٥ •

والنص الآتى فى حكاية حسن الصـائغ البصرى ، يكاد يطابق ما جاء فى قصة سيف اليزن وهذا ما ورد به :

« وفتحت باب الخزانة فدخـل وأخـرج الصندوق وأخرج منه القميص الريش ولفه معه فى فوطة، وأتى به الى السيدة زبيدة فأخذته وقلبته وتعجبت من حسن صناعته ثم ناولته لها وقالت لها : هل هذا ثوبك الريش ؟ قالت نعم يا سيدتى .. ومدت الصبية يدها اليه وأخذته منها وهى فرحى . ثم ان الصبية تفقدته فرأته صحيحا كما كان عليها ، ولم يضع منه ريشة ففرحت به ، وقامت من جنب السيدة زبيدة ، وأخذت القميص وفتحته وأخذت أولادها فى حضنها واندرجت فيه . وصارت تطير بقدرة الله عز وجـــل ، فتعجبت السيدة زبيدة من ذلك وكذلك كل من حضر وصار الجميع يتعجبون من فعلها ثم ان الصبية تمايلت وتمشت ورقصـت ولعبت وقد شـخص لهـا الحاضرون وتعجبوا من فعلها . ثم قالت لهم بلسان فصيح : يا سادتى هل هذا مليح ؟ فقال لها الحاضرون : نعم يا سيدة الملاح وكل ما فعلتيه مليح . ثم قالت لهم وهـــذا الذى أعمـله أحسن منـه يا ســـادتى ... وفتحت أجنحتهـا وطارت بأولادها ، وصارت فوق القبة ووقفت على سطح القـاعة ، فنظروا اليها بالأحداق ، ثم قالت لأم حسن الحزين المسكين: والله يا سـيدتى يا أم حسن انك توحشينى ، فاذا جـــاء ولدك ، ومالت عليه أيام الفراق ، واشتهى القرب والتلاق،

وهزته أرياح المحبة والأشـــواق ، فليجئنى الى جـزائر واق الواق ، ثم طارت وأولادها ، وطلبت بلادها » ٠

وهذا نص آخر جاء فى حكاية السندباد البحرى

« أن السيدة شمسه لما دخلت القصر شمت رائحـة ثوبهـا الريش الذى تطير به ، وعـرفت مكانه ، وأرادت أخذه ٠٠ فصبرت الى نصف الليل حتى استغرق جانشاه فى النوم، ثم قامت وتوجهت الى العمود الذى عليه القناطر ، وحفرت بجانبه ، حتى وصلت الى العمود الذى فيه الثوب ، وأزالت الرصـاص الذى كان مسبوكا عليه ، وأخـرجت الثوب منه ، ولبسته ٠

وطارت من وقتها ، وجلست على أعلى القصر ، وقالت لهـم : أريد منكم أن تحضروا الى جانشـاه حتى أودعه ، فأخبروا جانشاه بذلك ، فذهب اليها ٠٠٠ فقالت له : ان كنت تحبنى كما أحبك فتعال عندى الى قلعة جوهر تكنى ٠ ثم طارت من وقتها وساعتها ، ومضت الى أهلها » ٠

ويمكن أن نسـتخلص من هذه الأمثلة فى القصـص الشعبى ، ومن الشيلان الشعبية المحلاة بزخارف على هيئة ريش ، أو الثوب الشـعبى ذى الأكمام التى تشبه أجنحة الطائر ـ يمكننا أن نستخلص من هذا كله ، أن أسطورة المرأة التى تتخذ مظهر الطائر لتبعث الحياة، وتضمد الجروح، وتجمع شمل البلاد ، وانما هى شـعار القومية التى تملأ قلوب الناس ، وتشد عزائمهم ٠

فالقروية اذ تلبس ما يحاكى الريش أو الأجنحـــة
انما تدل على أنهـــا ستطير هى الأخرى الى منابع نيلها ٠
وتحمى أرضها ٠٠٠ وتطـير الى المشرق والمغرب لتجمـــع
الكلمة ، وتوحد الصف ، وتنشر الحياة ٠



شكل — ١

العالمة او الراقصة فى بداية القرن التاسع عشر وقد بدت ثيابها محتشمة كما تميزت حركاتها بالرقة والرشاقة .



شكل — ٢

رقصة ثنائية من النوع الذى كان شائعا من بداية القرن الماضى ومن أهم مميزاته رشاقة حركة الراقصات واحتشامهن فى الملبس .

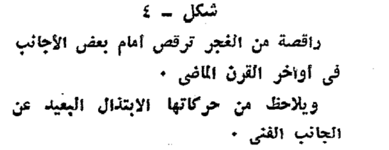


شكل ـ ٣

احدى الراقصات من أواخر القرن الماضى •
ويمكن ان نستشف من حركاتها كيف بدأ هذا
الفن فى التدهور والانحلال •







شكل ـ ٤

راقصة من الغجر ترقص أمام بعض الأجانب
فى أواخر القرن الماضى •
ويلاحظ من حركاتها الابتذال البعيد عن
الجانب الفنى •



FIG. 11. *Danseur aux foulards* (*dessin de G. Marçais*)

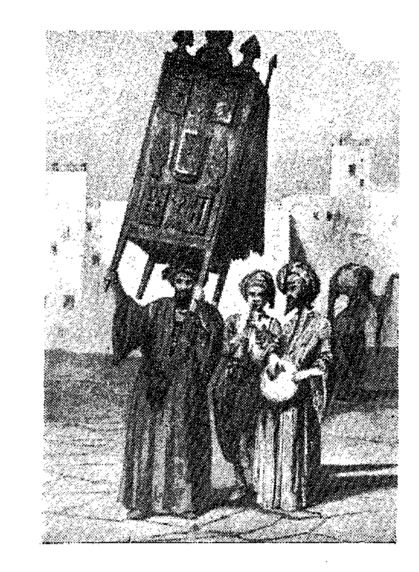
شكل ــ ٥

صورة تمثل رقصة الكوفية وقد كانت بين الرقصات التى كانت شـــائعة فى العصر الفاطمى ٠



شكل ـ ٦

راقصات من نوع الغوازى فى بداية القرن الماضى وقد دققن الوشم على اياديهن وسواعدهن .



شكل ـ ٧

راقصة ترقص فى زفة المطاهر فى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا .



شكل ــ ٨
صورة من كتاب ايبرز تمثل جماعة من
المداحين والزجالين فى أواخر القرن الماضى ٠



شكل ــ ٩
صورة تمثل جاعة من راقصات الغوازى بصحبة بعض المداحين والزجالين وهم يطوفون القرى فى منتصف القرن الماضى .



شكل ــ ١٠
صورة لاحدى الراقصات شعبيات ترقص أمام جمهورة من الناس فى أواخر القرن الماضى بداخل معبد فرعونى قديم قائم بالأقصر



شكل – ١١
صورة من كتاب ايبرز فى أواخر القرن الماضى تمثل بعض الحواة ممن كانوا يؤدون الاعيبهم بصحبة العوالم بداخل بعض الأماكن الأثرية القائمة فى الأقصر ٠



شكل – ١٢
جوقة موسيقية من النوع الذى كان يصاحب العوالم فى القرن الماضى ٠



شكل ـ ١٣

صورة من كتاب ايبرز لاحدى الغجريات في أواخر القرن الماضي وترى وهي تدق على الرق .



شكل ـ ١٤

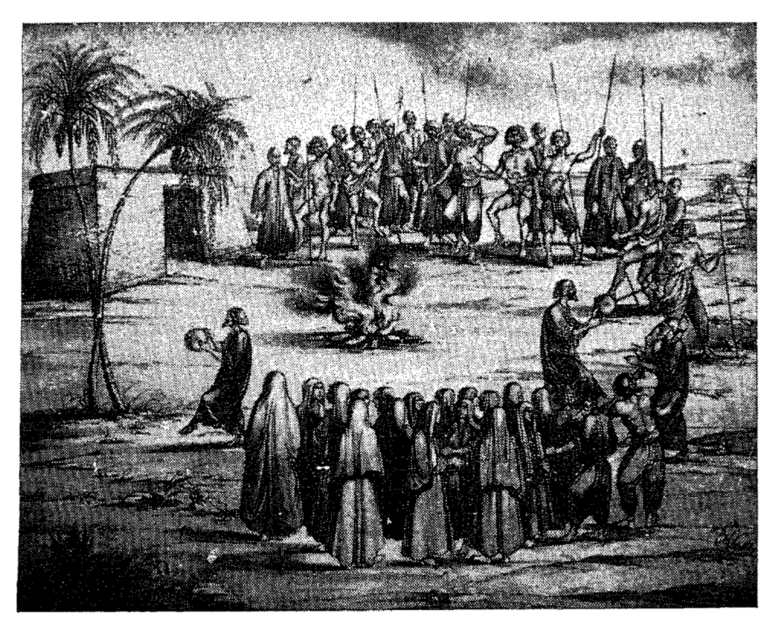
صـورة لاحدى الغجريات ف أواخر القرن السـابع عشر آ بداية القرن التاسع عشر وترى وهي تدق على الدف .





شكل ـ ١٥

صورة شمسية لاحدى الراقصات الشعبيات من نوع الغوازى فى بداية القرن الحالى .



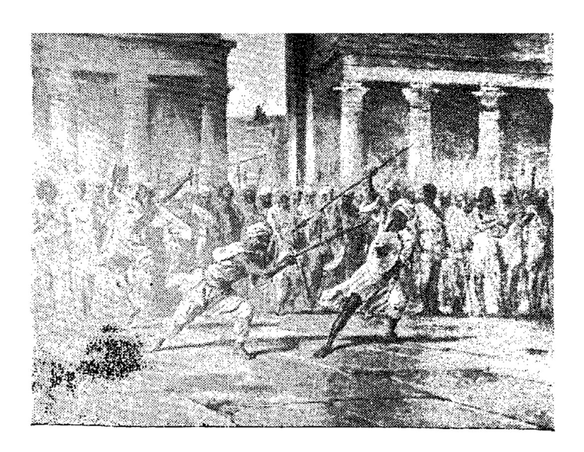
شكل – ١٦ احدى الرقصات النوبية الواردة في كتاب ريفو الصادر سنة ١٨٢٨



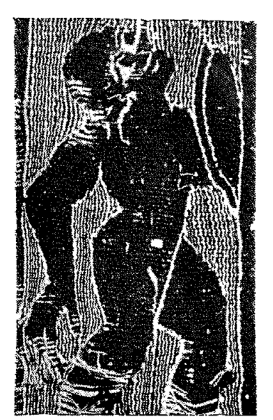
شكل ـ ١٧
رقصـــة نوبية من بدايـــة القـــرن التاسع عشر



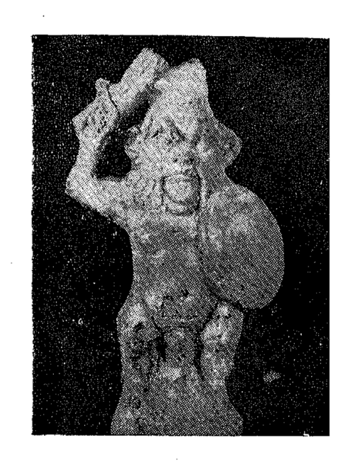
شكل ـ ١٨
[ر]قصـــة الرمح وقد [ص]ـــورت على قماش [ق]بطى من القـــرن [ا]لتاسع الميلادى



شـكل ـ ١٩ رقصة الدروع والرماح بداخل معبد فرعونى وقد كانت من بين الرقصـات النوبية الدارجة فى بداية القرن الماضى ٠



شكل ـ ٢٠
رقصة الدرع أو على حـد قول بعض الأثريين رقصة المهرج وقد نسجت على قماش قبطى من القرن التاسع الميلادى وتبين هذه الصورة الخطوة الأخيرة من مجموع خطوات هذه الرقصة ٠



شكل ـ ٢١

تمثال للمعبود الفرعونى بس وهو يؤدى رقصة الدرع ٠



شكل ـ ٢٢

تمثال للمعبود الفرعونى بس وهو يؤدى رقصة الدرع



شكل ـ ٢٣

تمثال فخارى للمعبود الأول ويرى وقد حمل درعه بيده اليسرى وسيفه باليمنى .

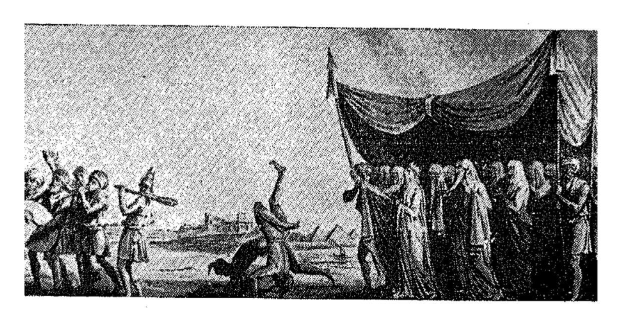


شكل ـ ٢٤

تمثال من الفخار للمعبود الفرعونى «بس» يرجع تاريخه الى العهد اليونانى الرومانى (القرن الأول الميلادى) ويرى الراقص بس وقد حمل درعه وشهر سيفه .



شكل ـ ٢٥
رقصة الدرع أمام زفة العروس
كما كانت شـــائعة فى القرن
التاسع عشر .



شكل ـ ٢٦
فة العروس فى أواخر القرن الثامن عشر ويتقدمها جماعة من الراقصين من أهل
النوبة . (من كتاب وصف مصر)

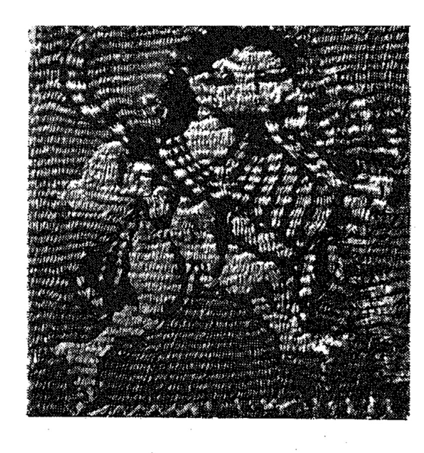


شكل ـ ٢٧
رقصة البهلوان
أمام زفة العروس
كما وردت فى كتاب
ايبرز .

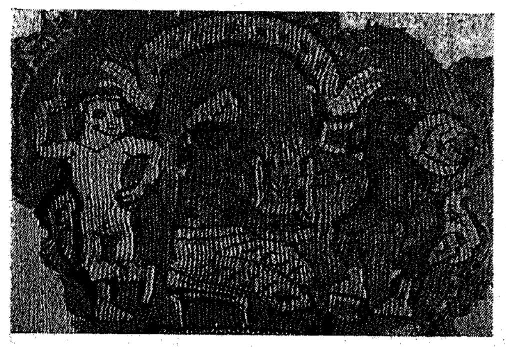
شكل ـ ٢٨

صورة بريشـــــة الفنانة فتحية ذهنى وقد صورت رقصة الزار السودانى

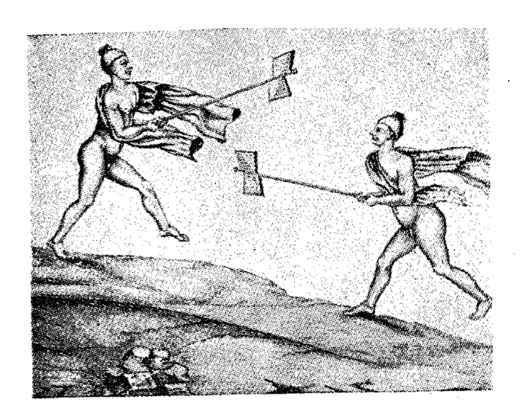




شكل ـ ٥٠
الخطوةالتاسعة عشرة
من خطوات رقصة
الدرع



شكل ـ ٥١ الحلقة الأخيرة من رقصة الدرع .



شكل ــ ٥٢
صورة لرقصة المقلاع
نقلا عن كتاب ريفو



شكل ــ ٥٣

شكل ـ ٥٤



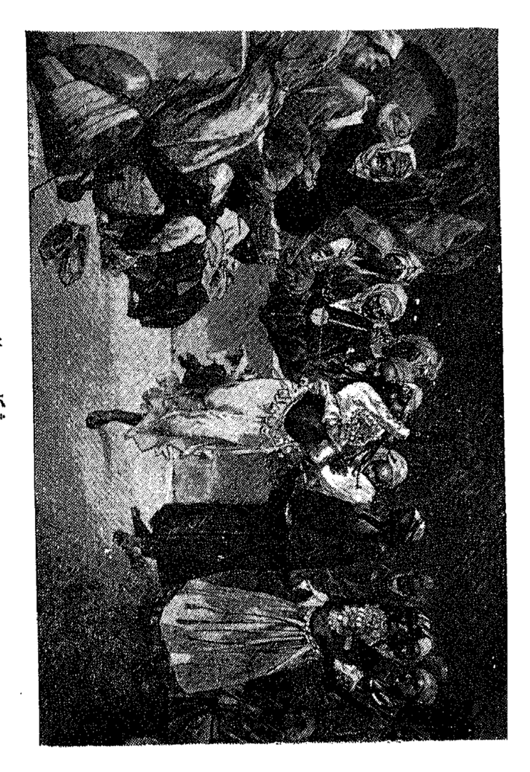
شكل ـ ٦





شكل ـ ٥٥

الأشكال من ٥٧ ـ ٦٩



شكل – ٧٠
الحركة العاشرة من رقصة النحلة .



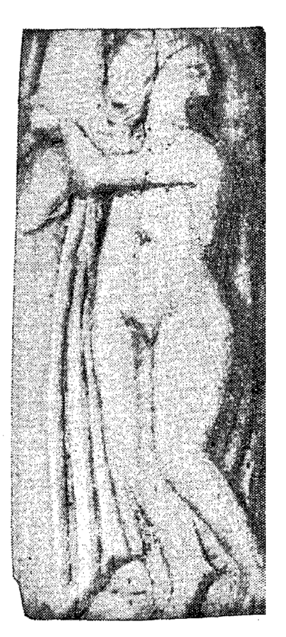
شكل ــ ٧١

مشهد من رقصة الفوط .



شكل ــ ٧٢

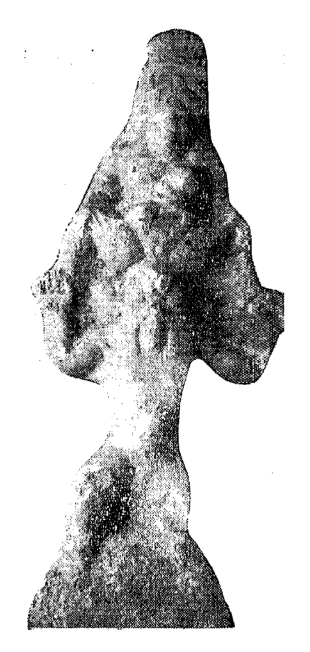
راقصة وثقت على خصرها رباطا « فوطة »
تنسدل الى أسفل مع اتساعها تدريجيا .



شكل ــ ٧٣



شكل ــ ٧٤



شكل ـ ٧٥



شكل ـ ٧٦



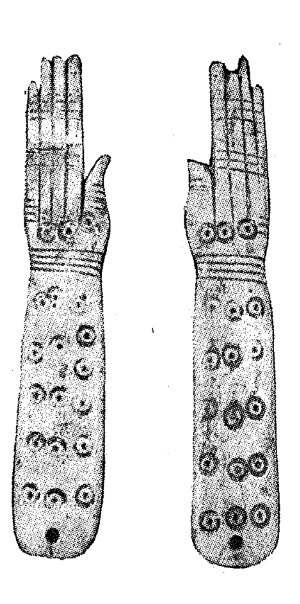
شكل ــ ٧٧

شكل آخر لراقصتين ممسكتين بالآلات المصفقة .

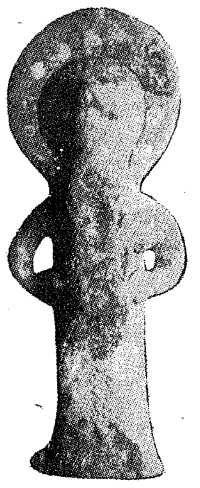


شكل ــ ٧٨

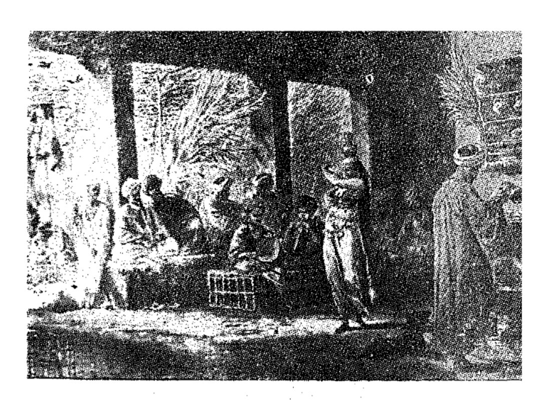
شكل آخر لراقصة تمسك با!



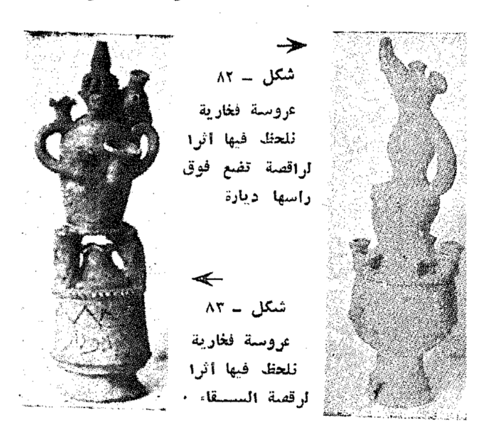
شكل ــ ٧٩
الأيدى المصفقة الفرعونية وقد صنعت من العاج .



شکل - ۸۰



شكل ـ ٨١
رقصة القلة التى كانت شائعة حتى القرن الماضى .

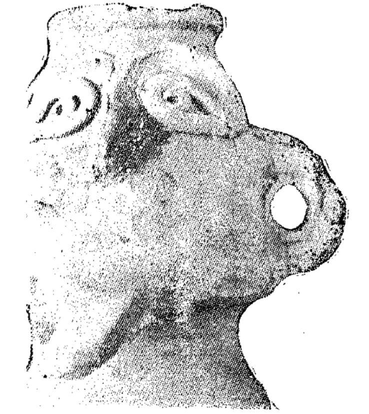


شكل ـ ٨٢
عروسة فخارية
نلحظ فيها أثرا
لراقصة تضع فوق
راسها دبارة

شكل ـ ٨٣
عروسة فخارية
نلحظ فيها أثرا
لرقصة السـقاء .



شكل ـ ٨٤
بهلوانان يرقصـان
بالطراطير •



شكل ـ ٨٥
راس لتمثال من سقفات الفسطاط .



شكل ـ ٨٦
صــورة لاحــدى الراقصات البدويات مــن الصــحراء الكبرى ٠



ـ ٨٧
ــة ترقص بداخل قصر
٠



شكل ـ ٨٨

راقص سكندرى يرقص رقصة الخناجر .



شكل ـ ٨٩



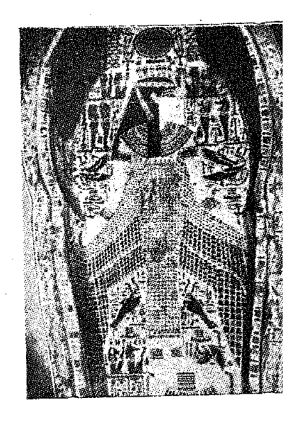
شکل ــ ۹۰



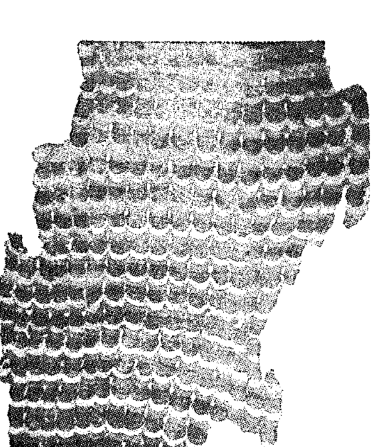
شکل ــ ۹۱



شکل ـ ۹۳



شکل ـ ۹۲



شكل ـ ٩٤

شكل ـ ٩٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٢/٤٩١٨

المكتبة الثقافية

جامعة حرّة

- خلاصة الفكر القومى والإنسانى
- تجعل المعرفة متعة تعمّق الشعور بالحياة .. وسلاحًا يساعد على الانتصار فى معركة الحياة

يصدر قريبا :

الحرب والمجتمع القديم

دراسات فى أسباب الحروب وسببابها

الثمن ٥ قروش





مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب